Walter Benjamin

Discursos interrumpidos I



Discursos interrumpidos I recoge los textos de Benjamin cuyos temas se alejan de los que han considerado dentro de la crítica literaria. Quien ya le conoce no ha de extrañar en estos ensayos su falta de dogmatismos teóricos, su inquietud, que ha sido calificada de surrealista, y su incursión en terrenos propios de la historia, la filosofía y, en este caso, la estética y la crítica de arte.



Walter Benjamin

Discursos interrumpidos I

ePub r1.1
Titivillus 05.08.2022

Walter Benjamin, 1972
Traducción: Jesús Aguirre

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1



INTERRUPCIONES SOBRE WALTER BENJAMIN

por
JESÚS AGUIRRE

Sería contradictorio, y en grado además de contradicho in terminis, alargar continuadamente este discurso preliminar (o marginal, puesto que es sólo mío) a los discursos interrumpidos de Walter Benjamin. Precisaremos, sin embargo, que la interrupción benjaminiana nada tiene que ver con la inconclusión o inacabamiento casuales e imprevisibles. Incluso en el nivel biográfico: la exclusión de Benjamin de la vida académica, la precariedad de su empleo como periodista sin contrato, los sucesivos exilios, son preludios metalógicos del suicidio, del hiato final. La interrupción del discurso, de la atención e intención teóricas, es en cierto modo respuesta (como voluntad de salvación) al hiato que, destino burlesco, se interpone entre los hombres y las cosas de una generación, sujeto paciente de dos guerras mundiales. En la etapa final, ya casi en la segunda de las guerras, el único orden posible está fuera de toda jerarquización. La experiencia teórica se yuxtapone, apenas con una flexión minúscula, a la regulación práctica de la conducta frente a los objetos más domésticos. En una carta que Brecht escribe a Benjamin en 1933 invitándole a su casa de Dinamarca no hay diferencia de altura entre la declaración acerca de pequeñas cosas diarias, enormes en su pequeñez por ser escasas entonces, y la que hace en la misma frase, rebajándola obligadamente de cualquier énfasis, sobre un acontecimiento de talla mundial. «Tenemos radio, periódicos, naipes, pronto sus libros, estufas, pequeños cafés, una lengua asombrosamente fácil, y el

mundo también aquí se viene abajo, pero *con más calma*». Interrumpir ya no resulta viable, pues que sólo allí se interrumpe donde haya diversidad. Cuando todo es igual nada tiene relación con nada. No hay distancias. Y de semejante cercanía de todo con todo, de apretura tan insoportable para quien no se rija por afanes totalitarios, no hay salida. Se impone el hiato. A Benjamin se le impuso, insisto en que como mueca a su concepción interruptora del mundo, en Port-Bou una madrugada del 27 de septiembre de 1940.

En otra ocasión, a la que ahora me remito, he expuesto los elementos interruptores del discurso en Benjamin[1]. El de una pluralidad discordante de las fuentes inspiradoras y el de la convicción de que la realidad es discontinua (convicción alimentada por una voluntad de que realmente lo sea). A esa inspiración plural y discordante habría que calificarla también, en vista de los tres primeros trabajos recogidos en este volumen, de marginada. En los años treinta el cine, la fotografía, la caricatura, eran fenómenos a los que todavía se consideraba como menores artísticamente. Constituyeron entonces algo que, apeándonos de una estimación aristocrática, pero manteniendo irónicamente su terminología, llamamos hoy subcultura. Benjamin intuye a tiempo la revolución que sobre el arte tradicional operarían estas formas que ascienden pujantes desde los márgenes de lo establecido. Y su entusiasmo de precursor está, no obstante, interrumpido por la nostalgia. El tirón del pasado no hizo de Benjamin un historiador; su filosofía de la historia no es precisamente restauradora; su afición a coleccionar cosas antiguas (y a escrutarlas por dentro en sus escritos) no le convierte en un anticuario; pero sí que le tuerce Benjamin el cuello al cisne del progresismo para que sea en el pasado donde perfile la gracia —descubrimiento, liberación— de su figura.

La nostalgia de Benjamin es nostalgia cuesta arriba. En ella gana para el revolucionario lo que el burgués hubiese nada más que recuperado dejándose ir por las vías restauradoras de la evocación. Todo un mundo

pasado está siempre presente en su obra agonalmente, mundo que si ya ha desaparecido, también ha dejado a la actualidad velada por sus huellas, que si tuvo que desvanecerse es porque fue no sólo superado, sino además vencido, oprimido, sometido. Las huellas fascinan a Benjamin desde sus primeras publicaciones. Que en esa fascinación se gestaba desde entonces algo más que oscilaciones entre burguesía y revolución; que desde entonces su nostalgia caminaba grávida de una determinada y novísima relación entre ambas dimensiones, lo prueba el Benjamin maduro al acuñar los conceptos plenamente interruptores de «detención del pensamiento», «detención mesiánica del acontecer», «suerte revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido». La contradicción entre uno y otro Benjamin (que la lectura de su obra prolonga hasta nuestros días al dividir a los lectores e intérpretes en benjaminianos de derechas, de centro, de izquierda y hasta contestatarios) cobra su planteamiento metódico, esto es que se asume como método de pensamiento, de análisis, de sentencia y propuesta, en esta consagración del discurso interrumpido celebrada en textos últimos como las «Tesis de filosofía de la historia» y el «Fragmento político-teológico». La interrupción, en cambio, no alcanza su plenitud en el concepto de «aura» de la obra de arte. .Sólo desde las interrupciones conseguidas por entero, desde esas tres que hemos señalado, podríamos descargar de ambivalencia, de una cierta perplejidad reminiscente a este «aura» imposible en un arte reproducido, o lo que es lo mismo dispuesto para las masas. En el texto sobre la obra de arte Benjamin no ha llegado todavía al tramo más encaramado en esa cuesta pindia en la cual la nostalgia del burgués se transmuta en sorprendente acción revolucionaria, acción paradójica a primera vista, puesto que nada a contracorriente del progresismo consabido: en ella se trata ni más ni menos que de profetizar el pasado.

En las páginas que refiero en la única nota que a su pie llevan éstas di cuenta de la polémica sobre Benjamin entre quienes adoptan hoy posturas políticas encontradas. Proporcionaremos ahora consideraciones y textos complementarios. La directora escénica, discípula de Piscator, Asja Lacis

había iniciado a Benjamin en el estudio del marxismo. Ya en 1924 discute con él por su proyecto de viaje a Palestina, al que tanto le animaba Gershom Scholem. El camino de un progresista, argumenta la Lacis, no conduce a Israel, sino a Moscú. «Puedo decir tranquilamente que Benjamin no fue a Palestina. Y yo fui quien lo consiguió». Y en el diario, recentísimamente publicado, que Brecht escribe desde 1938 hasta 1955 hay un par de juicios sobre el que fue por aquellos años su huésped que hacen remontarse hasta muy antes que ahora la fecha de los tirones políticos que padece la obra benjaminiana. El 25 de julio anota Brecht: «está aquí Benjamin, escribe un ensayo sobre Baudelaire… curiosamente un cierto spleen capacita a Benjamin para escribirlo, parte de algo que llama *aura* y que se relaciona con el sueño (con soñar despierto), dice: cuando sentimos que se nos dirige una mirada, aunque sea a nuestras espaldas, la devolvemos, la expectación de que lo que miramos nos mire a nosotros procura el aura, ésta se encuentra últimamente, según él, junto con lo cultural, en desmoronamiento, lo ha descubierto analizando el cine en el que el aura se desmorona a causa de la reproductibilidad de las obras artísticas, todo esto es mística en una actitud enemiga de la mística, de forma semejante se adapta la concepción materialista de la historia, resulta bastante atroz». Y en agosto de 1941, al recibir con extrema contención la noticia del suicidio de su amigo, comenta su lectura de las «Tesis de filosofía de la historia», que alguien le ha enviado advirtiéndole que se trata de un texto oscuro y embarullado. «Benjamin se vuelve contra las representaciones de la historia como un decurso, del progreso como una empresa poderosa de cabezas descansadas, del trabajo como fuente de la moralidad, de los obreros como protegés de la técnica, etc. se mofa de la frase, tantas veces oída, acerca de que debemos asombrarnos de que algo como el fascismo pueda ocurrir "todavía en este siglo" (como si no fuese el fruto de todos los siglos), en una palabra, este pequeño trabajo es claro y clarificador (a pesar de todas sus metáforas y judaismos), y pienso con terror qué pequeño es el número de los que están dispuestos por lo menos a no malentender algo así».

En las notas de traductor a este volumen aduzco casos importantes de la censura conservadora que Horkheimer ejerció sobre los trabajos que le publicó a Benjamin en años ya de irreparable exilio. Pero no debemos

silenciar que los encuentros de nuestro autor con las jerarquías literarias marxistas fueron más bien desafortunados y por razones desde luego de censura. En 1928 le encargan desde Moscú la redacción del artículo «Goethe» para una nueva enciclopedia soviética. Jamás llegó a publicarse el texto de una página que envió Benjamin. En el mismo año redacta uno de esos «cuadros pensantes» (género próximo al de las «Sombras breves» de esta edición) al que tituló «Weimar». A su respecto le escribe a Scholem desde Berlín en 1929: «… representa preferentemente el lado más retirado del Estado soviético de mi cabeza de Jano». Ya en 1938 (la fecha es importante) le comenta con ironía y con tristeza a Gretel Adorno las lindezas que una revista, que se editó en Moscú en lengua alemana desde 1930 hasta 1945, lanza sobre él. «… cayó hace poco en mis manos un cuaderno de esa revista en la que, a causa de una parte de mi trabajo sobre *Las afinidades electivas*, figuro como seguidor de Heidegger. Grande es la miseria de esta publicación. Pienso que vosotros tendréis ocasión de enteraros si Bloch rima con ella. En cuanto a Brecht, se explica todo lo bien que puede las razones de la política cultural rusa especulando sobre las exigencias de la política de nacionalidades. Pero esto es evidente que no le impide reconocer que la línea teórica es catastrófica para todo aquello por lo que venimos luchando desde hace veinte años». Cuando envía un manuscrito a la revista comunista «Das Wort», se cura en salud ante Brecht: «Creo que hay en él algunas cosas interesantes que no entrarán en colisión alguna con las actuales consignas». No seguiremos rastreando las múltiples y quebradas rutas de Benjamin. La lectura de su obra o es también múltiple y quebrada o tendrá que inscribirse en la línea de fuerza de los tirones políticos sobre él, sobre un hombre que decidió, para su gloria y para su miseria, no tener nunca parte por falta de fe en cualquier todo.

Es cierto que Benjamin adquiere una actualidad más mayoritaria o, para ser precisos, menos restringida, en los trances que los intelectuales europeos atraviesan a partir de mayo de 1968. Marcuse, teórico primero de aquellos acontecimientos y su poeta más tarde, ha confesado paladinamente su dependencia del pensamiento benjaminiano. En su crítica a la

socialdemocracia convertida en un partido que apoya el statu quo social y a la tecnocracia como engaño, eso sí enmascarado de afanes progresistas, contra la clase obrera, Benjamin se adelanta casi en treinta años a los desmitologizadores de la izquierda occidental establecida. Sus metáforas, suspendidas en el vano de un lenguaje teológico evacuado de todo contenido positivo, y un cierto empaque romántico que subyace a toda su producción, hacen plausible que se le izase como bandera en aquella primavera revolucionaria. Marcuse se descubría comentando las «Tesis de filosofía de la historia» en 1964: «… la lucha revolucionaria ventila la detención de lo que sucede y de lo que ha sucedido —de todas las propuestas positivas es esta negación lo positivo primero». Sin embargo, Benjamin quiebra una vez más cualquier intento clasificatorio. En escritos aparentemente ocasionales —dos recensiones de 1930— anticipa desde una palpable falta de ilusiones la crítica al radicalismo contestatario. «El último cuplé de esta literatura es transformar la lucha política de una decisión forzosa en un objeto de diversión». «La escuela radical izquierdista podrá comportarse como quiera, pero jamás barrerá de este mundo el hecho de que la proletarización del intelectual casi nunca ha creado un proletario. ¿Por qué? Porque la clase burguesa le ha dotado desde su niñez en forma de educación con un medio de producción que, desde la base de ese privilegio educativo, le hace solidario con ella y, quizás más aún, la hace a ella misma solidaria con él… La politización de la propia clase es, como repercusión indirecta, la única que puede hoy proponerse un revolucionario que escribe desde la clase burguesa. La eficacia directa sólo vendrá de la praxis». Walter Benjamin resulta utilizable *por exceso* por una parte política, pero precisamente porque en el desbordamiento o interrupción de los proyectos de dicha parte ofrecerá en seguida capacidad de alojamiento a las intenciones de otra. El intelectual versátil comete pillaje en los diversos esquemas políticos por los que va fugándose. Sobre el intelectual crítico —«disidente», como Benjamin afirmaba ser él mismo— pueden perpetrar pillaje los políticos, así como los nazis con Nietzsche y ciertos fascistas con Ortega, y otros políticos más honrados asumirán sus razones que, por su validez más amplia, no se agotarán nunca en una sola defensa.

Con tres ediciones de Benjamin —selección de textos, traducción, notas y prólogos— al coleto, quiero agradecer a Wolfgang Dem que, en años ya un tanto lejanos, pusiera por vez primera en mis manos obras de este autor. También entonces leíamos juntos a René Char. «Des yeux purs dans le bois cherchent la téte habitable». Por mucho tiempo ha sido Benjamin para mí, y por no poco lo seguirá siendo, «cabeza habitable». Mi agradecimiento que conste aquí además a Rafael Huete, quien me ha ayudado con su fraternal compañía a llevar a cabo, en circunstancias personales más amargas que otras, la labor que ha supuesto poner en pie este volumen.

Madrid, invierno de 1973.

LA OBRA DE ARTE EN LA EPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TECNICA

«En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobré las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte».

PAUL VALÉRY, *Piéces sur l'art* («La conquéte de l'ubiquité»).

PRÓLOGO

Cuando Marx emprendió el análisis de la producción capitalista estaba ésta en sus comienzos. Marx orientaba su empeño de modo que cobrase valor de pronóstico. Se remontó hasta las relaciones fundamentales de dicha producción y las expuso de tal guisa que resultara de ellas lo que en el futuro pudiera esperarse del capitalismo. Y resultó que no sólo cabía esperar de él una explotación crecientemente agudizada de los proletarios, sino además el establecimiento de condiciones que posibilitan su propia abolición.

La transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción. En qué forma sucedió, es algo que sólo hoy puede indicarse. Pero de esas indicaciones debemos requerir determinados pronósticos. Poco corresponderán a tales requisitos las tesis sobre el arte del proletariado después de su toma del poder; mucho menos todavía algunas sobre el de la sociedad sin clases; más en cambio unas tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción. Su dialéctica no es menos perceptible en la superestructura que en la economía. Por eso sería un error menospreciar su valor combativo. Dichas tesis dejan de lado una serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio), cuya aplicación incontrolada, y por el momento difícilmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista. Los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario, son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística.

1

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empellones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente. Los griegos sólo conocían dos procedimientos de reproducción técnica: fundir y acuñar. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras artísticas que pudieron reproducir en masa. Todas las

restantes eran irrepetibles y no se prestaban a reproducción técnica alguna. La xilografía hizo que por primera vez se reprodujese técnicamente el dibujo, mucho tiempo antes de que por medio de la imprenta se hiciese lo mismo con la escritura. Son conocidas las modificaciones enormes que en la literatura provocó la imprenta, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura. Pero a pesar de su importancia, no representan más que un caso especial del fenómeno que aquí consideramos a escala de historia universal. En el curso de la Edad Media se añaden a la xilografía el grabado en cobre y el aguafuerte, así como la litografía a comienzos del siglo diecinueve.

Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso con la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajado por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica. En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a paso con la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con la que el actor habla. En la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro. La reproducción técnica del sonido fue empresa acometida a finales del siglo pasado, Todos estos esfuerzos convergentes hicieron previsible una situación que Paul Valéry caracteriza con la frase siguiente: «Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan[2]». Hacia

1900 la reproducción técnica había alcanzado un standard en el que no sólo comenzaba a convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas (sometiendo además su función a modificaciones hondísimas), sino que también conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos. Nada resulta más instructivo para el estudio de ese standard que referir dos manifestaciones distintas, la reproducción de la obra artística y el cine, al arte en su figura tradicional.

2

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario[3]. No podemos seguir el rastro de las primeras más que por medio de análisis físicos o químicos impracticables sobre una reproducción; el de los segundos es tema de una tradición cuya búsqueda ha de partir del lugar de origen de la obra.

El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. Los análisis químicos de la pátina de un bronce favorecerán que se fije si es auténtico; correspondientemente, la comprobación de que un determinado manuscrito medieval procede de un archivo del siglo XV favorecerá la fijación de su autenticidad. El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica —y desde luego que no sólo a la técnica[4]—. Cara a la reproducción manual, que normalmente es catalogada como falsificación, lo auténtico conserva su autoridad plena, mientras que no ocurre lo mismo cara a la reproducción técnica. La razón es doble. En primer lugar, la reproducción técnica se acredita como más independiente que la manual respecto del original. En la fotografía; por ejemplo, pueden resaltar aspectos del original accesibles únicamente a una lente manejada a propio antojo con el fin de seleccionar diversos puntos de vista, inaccesibles

en cambio para el ojo humano. O con ayuda de ciertos procedimientos, como la ampliación o el retardador, retendrá imágenes que se le escapan sin más a la óptica humana. Además, puede poner la copia del original en situaciones inasequibles para éste. Sobre todo le posibilita salir al encuentro de su destinatario, ya sea en forma de fotografía o en la de disco gramofónico. La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en *una habitación*.

Las circunstancias en que se ponga al producto de la reproducción de una obra de arte, quizás dejen intacta la consistencia de ésta, pero en cualquier caso deprecian su aquí y ahora. Aunque en modo alguno valga esto sólo para una obra artística, sino que parejamente vale también, por ejemplo, para un paisaje que en el cine transcurre ante el espectador. Sin embargo, el proceso aqueja en el objeto de arte una médula sensibilísima que ningún objeto natural posee en grado tan vulnerable. Se *trata* de su *autenticidad. La autenticidad de una cosa es* la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad[5].

Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción *técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura* de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala loor encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso

en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural. Este fenómeno es sobre todo perceptible en las grandes películas históricas. Es éste un terreno en el que constantemente toma posiciones. Y cuando Abel Gance proclamó con entusiasmo en 1927:«Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine… Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso… esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelotonan, para entrar, ante nuestras puertas[6]», nos estaba invitando, sin saberlo, a una liquidación general.

3

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción, sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente. El tiempo de la Invasión de los Bárbaros, en el cual surgieron la industria artística del Bajo Imperio y el *Génesis de Viena*[7], trajo consigo además de un arte distinto del antiguo una percepción también distinta. Los eruditos de la escuela vienesa, Riegel y Wickhoff, hostiles al peso de la tradición clásica que sepultó aquel arte, son los primeros en dar con la ocurrencia de sacar de él conclusiones acerca de la organización de la percepción en el tiempo en que tuvo vigencia. Por sobresalientes que fueran sus conocimientos, su limitación estuvo en que nuestros investigadores se contentaron con indicar la signatura formal propia de la percepción en la época del Bajo Imperio. No intentaron (quizás ni siquiera podían esperarlo) poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad. En la actualidad son más favorables las condiciones para un atisbo correspondiente. Y si las modificaciones en el medio de la percepción son susceptibles de que nosotros, sus coetáneos, las entendamos como

desmoronamiento del aura, sí que podremos poner de bulto sus condicionamientos sociales.

Conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba hemos propuesto para temas históricos, en el concepto de un aura de objetos naturales. Definiremos esta última como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. Estriba éste en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales[8] tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra de manera tan estrecha como lo están en aquélla la fugacidad y la posible repetición. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística. La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.

La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su aura. La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual[9]. Con otras palabras: el valor único dé la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado[10]. Este servicio profano, que se formó en el Renacimiento para seguir vigente por tres siglos, ha permitido, al transcurrir ese plazo y a la primera conmoción grave que le alcanzara, reconocer con toda claridad tales fundamentos. Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de «l’art pour l’art», esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte «puro» que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual. (En la poesía, Mallarmé ha sido el primero en alcanzar esa posición).

Hacer justicia a esta serie de hechos resulta indispensable para una cavilación que tiene que habérselas con la obra de arte en la época de su reproducción técnica. Esos hechos preparan un atisbo decisivo en nuestro tema: por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida[11]. De la

placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno. Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política.

5

La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultual, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística[12]. La producción artística comienza con hechuras que están al servicio del culto. Presumimos que es más importante que dichas hechuras estén presentes y menos que sean vistas. El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero está sobre todo destinado a los espíritus. Hoy nos parece que el valor cultual empuja a la obra de arte a mantenerse oculta: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles a los sacerdotes en la «celia». Ciertas imágenes de Vírgenes permanecen casi todo el año encubiertas, y determinadas esculturas de catedrales medievales no son visibles para el espectador que pisa el santo suelo. A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos. La capacidad exhibitiva de un retrato de medio cuerpo, que puede enviarse de aquí para allá, es mayor que la de la estatua de un dios, cuyo puesto fijo es el interior del templo. Y si quizás la capacidad exhibitiva de una misa no es de por sí menor que la de una sinfonía, la sinfonía ha surgido en un tiempo en el que su exhibición prometía ser mayor que la de una misa.

Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos

primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza. A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultual, fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística —la que nos es consciente— se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria[13]. Por lo menos es seguro que actualmente la fotografía y además el cine proporcionan las aplicaciones más útiles de ese conocimiento.

6

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toba la línea al valor cultual. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultual de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultual. Atget es sumamente importante por haber localizado este proceso al retener hacia 1900 las calles de París en aspectos vacíos de gente. Con mucha razón se ha dicho de él que las fotografió como si fuesen el lugar del crimen. Porque también éste está vacío y se le fotografía a causa de los indicios. Con Atget comienzan las placas fotográficas a convertirse en pruebas en el proceso histórico. Y así es como se forma su secreta significación histórica. Exigen una recepción en un sentido determinado. La contemplación de vuelos propios no resulta muy adecuada. Puesto que inquietan hasta tal punto a quien las mira, que para ir hacia ellas siente tener que buscar un determinado camino. Simultáneamente los periódicos ilustrados empiezan a presentarle señales indicadoras. Acertadas o erróneas,

da lo mismo. Por primera vez son en esos periódicos obligados los pies de las fotografías. Y claro está que éstos tienen un carácter muy distinto al del título de un cuadro. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes.

7

Aberrante y enmarañada se nos antoja hoy la disputa sin cuartel que al correr el siglo diecinueve mantuvieron la fotografía y la pintura en cuanto al valor artístico de sus productos. Pero no pondremos en cuestión su importancia, sino que más bien podríamos subrayarla. De hecho esa disputa era expresión de un trastorno en la historia universal del que ninguno de los dos contendientes era consciente. La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultual: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo. E incluso se le ha escapado durante tiempo al siglo veinte, que es el que ha vivido el desarrollo del cine.

En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo). Enseguida se encargaron los teóricos del cine de hacer el correspondiente y precipitado planteamiento. Pero las dificultades que la fotografía deparó a la estética tradicional fueron juego de niños comparadas con las que aguardaban a esta última en el cine. De ahí esa ciega vehemencia que caracteriza los comienzos de la teoría cinematográfica. Abel Gance, por ejemplo, compara el cine con los jeroglíficos: «Henos aquí, en consecuencia de un prodigioso retroceso, otra vez en el nivel de expresión de los egipcios… El lenguaje de las imágenes no está todavía a punto, porque nosotros no estamos aún hechos para ellas. No hay por ahora suficiente respeto, suficiente culto por

lo que expresan[14]». También Séverin-Mars escribe: «¿Qué otro arte tuvo un sueño más altivo… a la vez más poético y más real? Considerado desde este punto de vista representaría el cine un medio incomparable de expresión, y en su atmósfera debieran moverse únicamente personas del más noble pensamiento y en los momentos más perfectos y misteriosos de su carrera[15]». Por su parte, Alexandre Arnoux concluye una fantasía sobre el cine mudo con tamaña pregunta: «Todos los términos audaces que acabamos de emplear, ¿no definen al fin y al cabo la oración?»[16]. Resulta muy instructivo ver cómo, obligados por su empeño en ensamblar el cine en el *arte*, esos teóricos ponen en su interpretación, y por cierto sin reparo de ningún tipo, elementos cultuales. Y sin embargo, cuando se publicaron estas especulaciones ya existían obras como *La opinión pública* y *La quimera del oro*. Lo cual no impide a Abel Gance aducir la comparación con los jeroglíficos y a Séverin-Mars hablar del cine como podría hablarse de las pinturas de Fra Angélico. Es significativo que autores especialmente reaccionarios busquen hoy la importancia del cine en la misma dirección, si no en lo sacral, sí desde luego en lo sobrenatural. Con motivo de la realización de Reinhardt del *Sueño de una noche de verano* afirma Werfel que no cabe duda de que la copia estéril del mundo exterior con sus calles, sus interiores, sus estaciones, sus restaurantes, sus autos y sus playas es lo que hasta ahora ha obstruido el camino para que el cine ascienda al reino del arte. «El cine no ha captado todavía su verdadero sentido, sus posibilidades reales… Estas consisten en su capacidad singularísima para expresar, con medios naturales y con una fuerza de convicción incomparable, lo quimérico, lo maravilloso, lo sobrenatural[17]».

8

En definitiva, el actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo. Esto último tiene dos consecuencias. El mecanismo que pone ante el público la ejecución del actor cinematográfico

no está atenido a respetarla en su totalidad. Bajo la guía del cámara va tomando posiciones a su respecto. Esta serie de posiciones, que el montador compone con el material que se le entrega, constituye la película montada por completo. La cual abarca un cierto número de momentos dinámicos que en cuanto tales tienen que serle conocidos a la cámara (para no hablar de enfoques especiales o de grandes planos). La actuación del actor está sometida por tanto a una serie de tests ópticos. Y ésta es la primera consecuencia de que su trabajo se exhiba por medio de un mecanismo. La segunda consecuencia estriba en que este actor, puesto que no es él mismo quien presenta a los espectadores su ejecución, se ve mermado en la posibilidad, reservada al actor de teatro, de acomodar su actuación al público durante la función. El espectador se encuentra pues en la actitud del experto que emite un dictamen sin que para ello le estorbe ningún tipo de contacto personal con el artista. Se compenetra con el actor sólo en tanto que se compenetra con el aparato. Adopta su actitud: hace test[18]. Y no es ésta una actitud a la que puedan someterse valores cultuales.

9

Al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo. Pirandello ha sido uno de los primeros en dar con este cambio que los tests imponen al actor. Las advertencias que hace a este respecto en su novela *Se rueda* quedan perjudicadas, pero sólo un poco, al limitarse a destacar el lado negativo del asunto. Menos aún les daña que se refieran únicamente al cine mudo. Puesto que el cine sonoro no ha introducido en este orden ninguna alteración fundamental. Sigue siendo decisivo representar para un aparato —o en el caso del cine sonoro para dos—. «El actor de cine», escribe Pirandello, «se siente como en el exilio. Exiliado no sólo de la escena, sino de su propia persona. Con un oscuro malestar percibe el vacío inexplicable debido a que su cuerpo se convierte en un síntoma de deficiencia que se volatiliza y al que se expolia de su realidad,

de su vida, de su voz y de los ruidos que produce al moverse, transformándose entonces en una imagen muda que tiembla en la pantalla un instante y que desaparece enseguida quedamente… La pequeña máquina representa ante el público su sombra, pero él tiene que contentarse con representar ante la máquina[19]». He aquí un estado de cosas que podríamos caracterizar así: por primera vez —y esto es obra del cine— llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia. La que rodea a Macbeth en escena es inseparable de la que, para un público vivo, ronda al actor que le representa. Lo peculiar del rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa.

No es sorprendente que en su análisis del cine un dramaturgo como Pirandello toque instintivamente el fondo de la crisis que vemos sobrecoge al teatro. La escena teatral es de hecho la contrapartida más resuelta respecto de una obra de arte captada íntegramente por la reproducción técnica y que incluso, como el cine, procede de ella. Así lo confirma toda consideración mínimamente intrínseca. Espectadores peritos, como Arnheim en 1932, se han percatado hace tiempo de que en el cine «casi siempre se logran los mayores efectos si se actúa lo menos posible… El último progreso consiste en que se trata al actor como a un accesorio escogido característicamente… al cual se coloca en un lugar adecuado[20]». Pero hay otra cosa que tiene con esto estrecha conexión. El artista que actúa en escena se transpone en un papel. Lo cual se le niega frecuentemente al actor de cine. Su ejecución no es unitaria, sino que se compone de muchas ejecuciones. Junto a miramientos ocasionales por el precio del alquiler de los estudios, por la disponibilidad de los colegas, por el decorado, etc., son necesidades elementales de la maquinaria las que desmenuzan la actuación del artista en una serie de episodios montables. Se trata sobre todo de la iluminación, cuya instalación obliga a realizar en muchas tomas, distribuidas a veces en el estudio en horas diversas, la exposición de un proceso que en la pantalla aparece como un veloz decurso unitario. Para no hablar de montajes mucho más palpables. El salto desde una ventana puede

rodarse en forma de salto desde el andamiaje en los estudios y, si se da el caso, la fuga subsiguiente se tomará semanas más tarde en exteriores. Por lo demás es fácil construir casos muchísimo más paradójicos. Tras una llamada a la puerta se exige del actor que se estremezca. Quizás ese sobresalto no ha salido tal y como se desea. El director puede entonces recurrir a la estratagema siguiente: cuando el actor se encuentre ocasionalmente otra vez en el estudio le disparan, sin que él lo sepa, un tiro por la espalda. Se filma su susto en ese instante y se monta luego en la película. Nada pone más drásticamente de bulto que el arte se ha escapado del reino del *halo de lo bello*, único en el que se pensó por largo tiempo que podía alcanzar florecimiento.

10

El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematográfico es de todas todas, tal y como lo describe Pirandello, de la misma índole que el que siente el hombre ante su aparición en el espejo. Pero es que ahora esa imagen del espejo puede despegarse de él, se ha hecho transportable. ¿Y adonde se la transporta? Ante el público[21]. Ni un solo instante abandona al actor de cine la consciencia de ello. Mientras está frente a la cámara sabe que en última instancia es con el público con quien tiene que habérselas: con el público de consumidores que forman el mercado. Este mercado, al que va no sólo con su fuerza de trabajo, sino con su piel, con sus entrañas todas, le resulta, en el mismo instante en que determina su actuación para él, tan poco asible como lo es para cualquier artículo que se hace en una fábrica. ¿No tendrá parte esta circunstancia en la congoja, en esa angustia que, según Pirandello, sobrecoge al actor ante el aparato? A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las «estrellas», fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía. Mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine

actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte. Claro que no discutimos que en ciertos casos pueda hoy el cine apoyar además una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del orden de la propiedad. Pero no es éste el centro de gravedad de la presente investigación (ni lo es tampoco de la producción cinematográfica de Europa occidental).

Es propio de la técnica del cine, igual que de la del deporte, que cada quisque asista a sus exhibiciones como un medio especialista. Bastaría con haber escuchado discutir los resultados de una carrera ciclista a un grupo de repartidores de periódicos, recostados sobre sus bicicletas, para entender semejante estado de la cuestión. Los editores de periódicos no han organizado en balde concursos de carreras entre sus jóvenes repartidores. Y por cierto que despiertan gran interés en los participantes. El vencedor tiene la posibilidad de ascender de repartidor de diarios a corredor de carreras. Los noticiarios, por ejemplo, abren para todos la perspectiva de ascender de transeúntes a comparsas en la pantalla. De este modo puede en ciertos casos hasta verse incluido en una obra de arte —recordemos *Tres canciones sobre Lenin* de Wertoff o *Borinage* de Ivens—. Cualquier hombre aspirará hoy a participar en un rodaje. Nada ilustrará mejor esta aspiración que una cala en la situación histórica de la literatura actual.

Durante siglos las cosas estaban así en la literatura: a un escaso número de escritores se enfrentaba un número de lectores mil veces mayor. Pero a fines del siglo pasado se introdujo un cambio. Con la creciente expansión de la prensa, que proporcionaba al público lector nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de esos lectores pasó, por de pronto ocasionalmente, del lado de los que escriben. La cosa empezó al abrirles su *buzón* la prensa diaria; hoy ocurre que apenas hay un europeo en curso de trabajo que no haya encontrado alguna vez ocasión de publicar una experiencia laboral, una queja, un reportaje o algo parecido. La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático. Se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias. El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor. En cuanto perito (que para bien

o para mal en perito tiene que acabar en un proceso laboral sumamente especializado, si bien su peritaje lo será sólo de una función mínima), alcanza acceso al estado de autor. En la Unión Soviética es el trabajo mismo el que toma la palabra. Y su exposición verbal constituye una parte de la capacidad que es requisito para su ejercicio. La competencia literaria ya no se funda en una educación especializada, sino politécnica. Se hace así patrimonio común[22].

Todo ello puede transponerse sin más al cine, donde ciertas remociones, que en la literatura han reclamado siglos, se realizan en el curso de un decenio. En la praxis cinematográfica —sobre todo en la rusa— se ha consumado ya esa remoción esporádicamente. Una parte de los actores que encontramos en el cine ruso no son actores en nuestro sentido, sino gentes que desempeñan su propio papel, sobre todo en su actividad laboral. En Europa occidental la explotación capitalista del cine prohíbe atender la legítima aspiración del hombre actual a ser reproducido. En tales circunstancias la industria cinematográfica tiene gran interés en aguijonear esa participación de las masas por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes.

11

El rodaje de una película, y especialmente de una película sonora, ofrece aspectos que eran antes completamente inconcebibles. Representa un proceso en el que es imposible ordenar una sola perspectiva sin que todo un mecanismo (aparatos de iluminación, cuadro de ayudantes, etc.), que de suyo no pertenece a la escena filmada, interfiera en el campo visual del espectador (a no ser que la disposición de su pupila coincida con la de la cámara). Esta circunstancia hace, más que cualquier otra, que las semejanzas, que en cierto modo se dan entre una escena en el estudio cinematográfico y en las tablas, resulten superficiales y de poca monta. El teatro conoce por principio el emplazamiento desde el que no se descubre sin más ni más que lo que sucede es ilusión. En el rodaje de una escena

cinematográfica no existe ese emplazamiento. La naturaleza de su ilusión es de segundo grado; es un resultado del montaje. Lo cual significa: en el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tomas de igual índole. Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible.

Este estado de la cuestión, tan diferente del propio del teatro, es susceptible de una confrontación muy instructiva con el que se da en la pintura. Es preciso que nos preguntemos ahora por la relación que hay entre el operador y el pintor. Nos permitiremos una construcción auxiliar apoyada en el concepto de operador usual en cirugía. El cirujano representa el polo de un orden cuyo polo opuesto ocupa el mago. La actitud del mago, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano que realiza una intervención. El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente. Dicho más exactamente: la aminora sólo un poco por virtud de la imposición de sus manos, pero la acrecienta mucho por virtud de su autoridad. El cirujano procede al revés: aminora mucho la distancia para con el paciente al penetrar dentro de él, pero la aumenta sólo un poco por la cautela con que sus manos se mueven entre sus órganos. En una palabra: a diferencia del mago (y siempre hay uno en el médico de cabecera) el cirujano renuncia en el instante decisivo a colocarse frente a su enfermo como hombre frente a hombre; más bien se adentra en él operativamente. Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos[23]. Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la del cámara múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva. La representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente más importante, puesto que garantiza, por razón de su intensa compenetración con el

aparato, un aspecto de la realidad despojado de todo aparato que ese hombre está en derecho de exigir de la obra de arte.

12

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito. Esta vinculación es un indicio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo. En el público del cine coinciden la actitud crítica y la fruitiva. Y desde luego que la circunstancia decisiva es ésta: las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público, jamás han estado como en el cine tan condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación. Y en cuanto se manifiestan, se controlan. La comparación con la pintura sigue siendo provechosa. Un cuadro ha tenido siempre la aspiración eminente a ser contemplado por uno o por pocos. La contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, tal y como se generaliza en el siglo XIX, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que en modo alguno desató solamente la fotografía, sino que con relativa independencia de ésta fue provocada por la pretensión por parte de la obra de arte de llegar a las masas.

Ocurre que la pintura no está en situación de ofrecer objeto a una recepción simultánea y colectiva. Desde siempre lo estuvo en cambio la arquitectura, como lo estuvo antaño el epos y lo está hoy el cine. De suyo no hay por qué sacar de este hecho conclusiones sobre el papel social de la pintura, aunque sí pese sobre ella como perjuicio grave cuando, por circunstancias especiales y en contra de su naturaleza, ha de confrontarse

con las masas de una manera inmediata. En las iglesias y monasterios de la Edad Media, y en las cortes principescas hasta casi finales del siglo dieciocho, la recepción colectiva de pinturas no tuvo lugar simultáneamente, sino por mediación de múltiples grados jerárquicos. Al suceder de otro modo, cobra expresión el especial conflicto en que la pintura se ha enredado a causa de la reproductibilidad técnica de la imagen. Por mucho que se ha intentado presentarla a las masas en museos y en exposiciones, no se ha dado con el camino para que esas masas puedan organizar y controlar su recepción[24]. Y así el mismo público que es retrógrado frente al surrealismo, reaccionará progresivamente ante una película cómica.

13

El cine no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo en torno. Una ojeada a la psicología del rendimiento nos ilustrará sobre la capacidad del aparato para hacer tests. Otra ojeada al psicoanálisis nos ilustrará sobre lo mismo bajo otro aspecto. El cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos que de hecho se explicarían por los de la teoría freudiana. Un lapsus en la conversación pasaba hace cincuenta años más o menos desapercibido. Resultaba excepcional que de repente abriese perspectivas profundas en esa conversación que parecía antes discurrir superficialmente. Pero todo ha cambiado desde la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Esta ha aislado cosas (y las ha hecho analizables), que antes nadaban inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido. Tanto en el mundo óptico, como en el acústico, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra apercepción. Pero esta situación tiene un reverso: las ejecuciones que expone el cine son pasibles de análisis mucho más exacto y más rico en puntos de vista que el que se llevaría a cabo sobre las que se representan en la pintura o en la escena. El cine indica la situación de manera incomparablemente más precisa, y esto es lo que

constituye su mayor susceptibilidad de análisis frente a la pintura; respecto de la escena, dicha capacidad está condicionada porque en el cine hay también más elementos susceptibles de ser aislados. Tal circunstancia tiende a favorecer —y de ahí su capital importancia— la interpenetración recíproca de ciencia y arte. En realidad, apenas puede señalarse si un comportamiento limpiamente dispuesto dentro de una situación determinada (como un músculo en un cuerpo) atrae más por su valor artístico o por la utilidad científica que rendiría. Una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas. Antes iban generalmente cada una por su lado[25].

Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. En una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que *de otra manera* no se vería claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas. Y tampoco el retardador se limita a aportar temas conocidos del movimiento, sino que en éstos descubre otros enteramente desconocidos que «en absoluto operan como lentificaciones de movimientos más rápidos, sino propiamente en cuanto movimientos deslizantes, flotantes, supraterrenales[26]». Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente. Es corriente que pueda alguien darse cuenta, aunque no sea más que a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero desde luego que nada sabe de su actitud en esa fracción de segundo en que

comienzan a alargar el paso. Nos resulta más o menos familiar el gesto que hacemos al coger el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal, cuanto menos de sus oscilaciones según los diversos estados de ánimo en que nos encontremos. Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional.

14

Desde siempre ha venido siendo uno de los cometidos más importantes del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena[27]. La historia de toda forma artística pasa por tiempos críticos en los que tiende a urgir efectos que se darían sin esfuerzo alguno en un tenor técnico modificado, esto es, en una forma artística nueva. Y así las extravagancias y crudezas del arte, que se producen sobre todo en los llamados tiempos decadentes, provienen en realidad de su centro virtual histórico más rico. Últimamente el dadaísmo ha rebosado de semejantes barbaridades. Sólo ahora entendemos su impulso: el dadaísmo intentaba, con los medios de la pintura (o de la literatura respectivamente), producir los efectos que el público busca hoy en el cine.

Toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos, se dispara por encima de su propia meta. Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores del mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que, tal y como aquí las describimos, no es desde luego consciente. Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y en buena parte procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material. Sus poemas son «ensaladas de palabras» que contienen giros

obscenos y todo detritus verbal imaginable. E igual pasa con sus cuadros, sobre los que montaban botones o billetes de tren o de metro o de tranvía. Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones. Con los medios de producción imprimen en ellas el estigma de las reproducciones. Ante un cuadro de Arp o un poema de August Stramm es imposible emplear un tiempo en recogerse y formar un juicio, tal y como lo haríamos ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke. Para una burguesía degenerada el recogimiento se convirtió en una escuela de conducta asocial, y a él se le enfrenta ahora la distracción como una variedad de comportamiento social[28]. Al hacer de la obra de arte un centro de escándalo, las manifestaciones dadaístas garantizaban en realidad una distracción muy vehemente. Había sobre todo que dar satisfacción a una exigencia, provocar escándalo público.

De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil. Con lo cual favoreció la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque. Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del modo siguiente: «Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos[29]». De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa[30]. Por virtud de su estructura técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje por así decirlo moral en que lo retuvo el dadaísmo[31].

15

La masa es una matriz de la que actualmente surte, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación. Que el observador no se llame a engaño porque dicha participación aparezca por de pronto bajo una forma desacreditada. No han faltado los que, guiados por su pasión, se han atenido precisamente a este lado superficial del asunto. Duhamel es entre ellos el que se ha expresado de modo más radical. Lo que agradece al cine es esa participación peculiar que despierta en las masas. Le llama «pasatiempo para parias, disipación para iletrados, para criaturas miserables aturdidas por sus trajines y sus preocupaciones…, un espectáculo que no reclama esfuerzo alguno, que no supone continuidad en las ideas, que no plantea ninguna pregunta, que no aborda con seriedad ningún problema, que no enciende ninguna pasión, que no alumbra ninguna luz en el fondo de los corazones, que no excita ninguna otra esperanza a no ser la esperanza ridícula de convertirse un día en "star" en Los Ángeles[32]». Ya vemos que en el fondo se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento. Es un lugar común. Pero debemos preguntarnos si da lugar o no para hacer una investigación acerca del cine.

Se trata de mirar más de cerca. Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. Y de manera especialmente patente a los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad. Las leyes de dicha recepción son sobremanera instructivas.

Las edificaciones han acompañado a la humanidad desde su historia primera. Muchas formas artísticas han surgido y han desaparecido. La tragedia nace con los griegos para apagarse con ellos y revivir después sólo en cuanto a sus reglas. El epos, cuyo origen está en la juventud de los

pueblos, caduca en Europa al terminar el Renacimiento. La pintura sobre tabla es una creación de la Edad Media y no hay nada que garantice su duración ininterrumpida. Pero la necesidad que tiene el hombre de alojamiento sí que es estable. El arte de la edificación no se ha interrumpido jamás. Su historia es más larga que la de cualquier otro arte, y su eficacia al presentizarse es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas para con la obra artística. Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente. De tal recepción no habrá concepto posible si nos la representamos según la actitud recogida que, por ejemplo, es corriente en turistas ante edificios famosos. A saber: del lado táctil no existe correspondencia alguna con lo que del lado óptico es la contemplación. La recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como por la de la costumbre. En cuanto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica. La cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada en la arquitectura tiene valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil).

También el disperso puede acostumbrarse. Más aún: sólo cuando resolverlas se le ha vuelto una costumbre, probará poder hacerse en la dispersión con ciertas tareas. Por medio de la dispersión, tal y como el arte la depara, se controlará bajo cuerda hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de la apercepción. Y como, por lo demás, el individuo está sometido a la tentación de hurtarse a dichas tareas, el arte abordará la más difícil e importante movilizando a las masas. Así lo hace actualmente en el cine. La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultual porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no

incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa.

EPÍLOGO

La proletarización creciente del hombre actual y el alineamiento también creciente de las masas son dos caras de uno y el mismo suceso. El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos)[33]. Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores cultuales.

Todos los esfuerzos por un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra. La guerra, y sólo ella, hace posible dar una meta a movimientos de masas de gran escala, conservando a la vez las condiciones heredadas de la propiedad. Así es como se formula el estado de la cuestión desde la política. Desde la técnica se formula del modo siguiente: sólo la guerra hace posible movilizar todos los medios técnicos del tiempo presente, conservando a la vez las condiciones de la propiedad. Claro que la apoteosis de la guerra en el fascismo no se sirve de estos argumentos. A pesar de lo cual es instructivo echarles una ojeada. En el manifiesto de Marinetti sobre la guerra colonial de Etiopía se llega a decir: «Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que se considere a la guerra antiestética… Por ello mismo afirmamos: la guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el

sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos el fuego, los perfumes y olores de la descomposición. La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas y muchas otras… ¡Poetas y artistas futuristas… acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas!»[34].

Este manifiesto tiene la ventaja de ser claro. Merece que el dialéctico adopte su planteamiento de la cuestión. La estética de la guerra actual se le presenta de la manera siguiente: mientras que el orden de la propiedad impide el aprovechamiento natural de las fuerzas productivas, el crecimiento de los medios técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía, urge un aprovechamiento antinatural. Y lo encuentra en la guerra que, con sus destrucciones, proporciona la prueba de que la sociedad no estaba todavía lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano, y de que la técnica tampoco estaba suficientemente elaborada para dominar las fuerzas elementales de la sociedad. La guerra imperialista está determinada en sus rasgos atroces por la discrepancia entre los poderosos medios de producción y su aprovechamiento insuficiente en el proceso productivo (con otras palabras: por el paro laboral y la falta de mercados de consumo). La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el *material humano* las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura.

«Fiat ars, pereat mundus», dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del «arte pour l’art». La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha

convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.

NOTA DEL TRADUCTOR

En una versión sensiblemente abreviada aparece este trabajo, no en alemán, sino en traducción francesa de Pierre Klossowski, en la *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1936. La revista se editaba a la sazón en París. En carta a Max Horkheimer, escrita en París el 16 de octubre de 1935, dice Benjamin que pretende «fijar en una serie de reflexiones provisionales la signatura de la hora fatal del arte». Con tales reflexiones intentaría «dar a las cuestiones teóricas del arte una figura realmente actual: y dársela además desde dentro, evitando toda referencia *no mediada* a la política». También desde París, y pocos días después, le confía a Gerhard Scholem: «Mantengo (este trabajo) muy en secreto, ya que sus ideas son incomparablemente más idóneas para el robo que la mayoría de las mías». En diciembre del mismo año comunica a Werner Kraft que ha concluido la redacción del texto, por cierto «escrito desde el materialismo histórico». En febrero de 1936 le habla a Adorno de su trato con el traductor Klossowski, del que ya antes había hecho alabanzas. Jean Selz, que conoció a Benjamin en Ibiza en 1932, nos dice que «Klossowski… sabe de los estados de angustia filosófica en que pone [Benjamin] a sus traductores». Poco antes de su muerte, y en busca de ayuda económica, redacta Benjamin un curriculum vitae. En él explica que «este trabajo [“La obra de arte…”] procura entender determinadas formas artísticas, especialmente al cine, desde el cambio de funciones a que el arte en general está sometido en los tirones de la evolución social».

En mi prólogo a *Iluminaciones I* de Walter Benjamin (Taurus, Madrid, 1971) he aludido a las distorsiones que sufrieron los textos que nuestro autor llegó a publicar durante los últimos años de su vida, años de exilio y de penuria. «La obra de arte…» es precisamente uno de estos textos cuya

integridad quizás ni siquiera ahora conocemos. En la primera edición de 1936 quedó suprimido por entero nada menos que el actual prólogo (a más de otras supresiones al parecer sólo en parte redimidas en las actuales ediciones alemanas, de las cuales la primera data de 1955). Según Adorno declara en 1968: «Las tachaduras que motivó Horkheimer en la teoría de la reproducción se referían a un uso por parte de Benjamin de categorías materialistas que Horkheimer, con razón, encontraba insuficientes». Los benjaminianos de izquierdas reclaman la publicación de la versión auténtica. Según ellos la entrega fundamental que Benjamin hizo de su pensamiento está en esa versión. Sobre ella se fundamentaría teóricamente incluso «La obra de los pasajes», también inédita por ahora (confr. mi prólogo a *Iluminaciones II* de Walter Benjamin, Taurus, Madrid, 1972). Advirtamos que esta opinión es considerada por los benjaminianos oficiales, los ligados a la editorial Suhrkamp y al equipo de Adorno, como «lisa y llana insensatez».

PEQUEÑA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

La niebla que cubre los comienzos de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre los de la imprenta; resultó más perceptible que había llegado la hora de inventar la primera y así lo presintieron varios hombres que, independientemente unos de otros, perseguían la misma finalidad: fijar en la «camera obscura» imágenes conocidas por lo menos desde Leonardo. Cuando tras aproximadamente cinco años de esfuerzos Niepce y Daguerre lo lograron a un mismo tiempo, el Estado, al socaire de las dificultades de patentización legal con las que tropezaron los inventores, se apoderó del invento e hizo de él, previa indemnización, algo público. Se daban así las condiciones de un desarrollo progresivamente acelerado que excluyó por mucho tiempo toda consideración retrospectiva. Por eso ocurre que durante decenios no se ha prestado atención alguna a las cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas que plantean el auge y la decadencia de la fotografía. Y si empiezan hoy a penetrar en la consciencia, hay desde luego para ello una buena razón. Los estudios más recientes se ciñen al hecho sorprendente de que el esplendor de la fotografía —la actividad de los Hill y los Cameron, de los Hugo y los Nadar— coincida con su primer decenio. Y este decenio es precisamente el que precedió a su industrialización. No es que en esta época temprana dejase de haber charlatanes y mercachifles que acaparasen, por afán de lucro, la nueva técnica; lo hicieron incluso masivamente. Pero esto es algo que se acerca, más que a la industria, a las artes de feria, en las cuales por cierto se ha encontrado hasta hoy la fotografía como en su casa. La industria conquistó por primera vez terreno con las tarjetas de visita con retrato, cuyo primer productor se hizo, cosa sintomática, millonario. No sería extraño que las prácticas fotográficas, que comienzan hoy a dirigir retrospectivamente la mirada a aquel floreciente período preindustrial, estuviesen en relación soterrada con las conmociones de la industria

capitalista. Nada es más fácil, sin embargo, que utilizar el encanto de las imágenes que tenemos a mano en las recientes y bellas publicaciones de fotografía antigua para hacer realmente calas en su esencia. Las tentativas de dominar teóricamente el asunto son sobremanera rudimentarias. En el siglo pasado hubo muchos debates al respecto, pero ninguno de ellos se liberó en el fondo del esquema bufo con el que un periodicucho chauvinista, *Der Leipziger Stadtanzeiger*, creía tener que enfrentarse oportunamente al diabólico arte francés. «Querer fijar fugaces espejismos, no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desearlo meramente es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano-divinos». Se expresa aquí con toda su pesadez y tosquedad ese concepto filisteo del *arte*, al que toda ponderación técnica es ajena, y que siente que le llega su término al aparecer provocativamente la técnica nueva. No obstante, los teóricos de la fotografía procuraron casi a lo largo de un siglo carearse, sin llegar desde luego al más mínimo resultado, con este concepto fetichista del arte, concepto radicalmente antitécnico. Ya que no emprendieron otra acción que la de acreditar al fotógrafo ante el tribunal que éste derribaba. Un aire muy distinto corre en cambio por el informe con el que el físico Arago se presentó el 3 de julio de 1839 ante la Cámara de los Diputados en defensa del invento de Daguerre. Lo hermoso en este discurso es cómo conecta con todos los lados de una actividad humana. El panorama que bosqueja es lo bastante amplio para que resulte irrelevante la dudosa justificación de la fotografía ante la pintura (justificación que no falta en el discurso) y para que se desarrolle incluso el presentimiento del verdadero alcance del invento. «Cuando los inventores de un instrumento nuevo lo aplican a la observación de la naturaleza, lo que esperaron es siempre poca cosa en comparación con la serie de descubrimientos consecutivos cuyo origen ha sido dicho instrumento». A grandes trazos abarca este discurso el campo de la nueva técnica desde la astrofísica hasta la filología: junto a la perspectiva

de fotografiar los astros se encuentra la idea de hacer fotografías de un corpus de jeroglíficos egipcios.

Las fotografías de Daguerre eran placas de plata iodada y expuestas a la luz en la cámara oscura; debían ser sometidas a vaivén hasta que, bajo una iluminación adecuada, dejasen percibir una imagen de un gris claro. Eran únicas, y en el año 1839 lo corriente era pagar por una placa 25 francos oro. Con frecuencia se las guardaba en estuches como si fuesen joyas. Pero en manos de no pocos pintores se transformaban en medios técnicos auxiliares. Igual que setenta años después Utrillo confeccionaba sus vistas fascinantes de las casas de las afueras de París, no tomándolas del natural, sino de tarjetas postales, así el retratista inglés, tan estimado, David Octavius Hill, tomó como base para su fresco del primer sínodo general de la Iglesia escocesa en 1843 una gran serie de retratos fotográficos. Pero las fotos las había hecho él mismo. Y son éstas, adminículos sin pretensión alguna destinados al uso interno, las que han dado a su nombre un puesto histórico, mientras que como pintor ha caído en el olvido. Claro que algunos estudios, imágenes humanas anónimas, no retratos, introducen en la nueva técnica con más hondura que esa serie de cabezas. Estas las había, pintadas, hacía tiempo. En tanto que seguían siendo propiedad de una familia, surgía a veces la pregunta por la identidad de los retratados. Pero tras dos o tres generaciones enmudecía ese interés: las imágenes que perduran, perduran sólo como testimonio del arte de quien las pintó. En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el *arle* del todo.

> *«Y me pregunto: ¿cómo el adorno de esos cabellos*
> *y de esa mirada ha enmarcado a seres de antes?;*
> *¿cómo esa boca besada aquí en la cual el deseo*
> *se enreda locamente tal un humo sin llama?»*[35].

O echémosle una ojeada a la imagen de Dauthendey el fotógrafo, el padre del poeta, en tiempos de su matrimonio con aquella mujer a la que un día, poco después del nacimiento de su sexto hijo, encontró en el dormitorio de su casa de Moscú con las venas abiertas. La vemos junto a él que parece sostenerla; pero su mirada pasa por encima de él y se clava, como absorbiéndola, en una lejanía plagada de desgracias. Si hemos ahondado lo bastante en una de estas fotografías, nos percataremos de lo mucho que también en ellas se tocan los extremos: la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo. La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia. Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sólo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se *alarga* el paso. La fotografía en cambio la hace patente con sus medios auxiliares, con el retardador, con los aumentos. Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional. Dotaciones estructurales, texturas celulares, con las que acostumbran a contar la técnica, la medicina, tienen una afinidad más original con la cámara que un paisaje sentimentalizado o un retrato lleno de espiritualidad. A la vez que la fotografía abre en ese material los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños en vigilia, pero que ahora, al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica. Así es como con sus

sorprendentes fotos de plantas ha puesto Blossfeldt de manifiesto en los tallos de colas de caballo antiquísimas formas de columnas, báculos episcopales en los manojos de helechos, árboles totémicos en los brotes de castaños y de arces aumentados diez veces su tamaño, cruceros góticos en las cardenchas. Por eso los modelos de un Hill no estaban muy lejos de la verdad, cuando el «fenómeno de la fotografía» significaba para ellos «una vivencia grande y misteriosa»; quizás no fuese sino la consciencia de «estar ante un aparato que en un tiempo brevísimo era capaz de producir una imagen del mundo entorno visible tan viva y veraz como la naturaleza misma». De la cámara de Hill se ha dicho que guarda una discreta reserva. Pero sus modelos por su parte no son menos reservados; mantienen un cierto recelo ante el aparato, y el precepto de un fotógrafo posterior, del tiempo del esplendor, «¡no mires nunca a la cámara!», bien pudiera derivarse de su comportamiento. No se trata desde luego de ese «te están mirando» de animales, personas o bebés, que tan suciamente se entromete entre los compradores y al cual nada mejor hay que oponer que la frase con la que el viejo Dauthendey habla de la daguerrotipia: «No nos atrevíamos por de pronto a contemplar largo tiempo las primeras imágenes que confeccionó. Recelábamos ante la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños, minúsculos rostros podían, desde la imagen, mirarnos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras daguerrotipias».

Las primeras personas reproducidas penetraron íntegras, o mejor dicho, sin que se las identificase, en el campo visual de la fotografía. Los periódicos eran todavía objetos de lujo que rara vez se compraban y que más bien se hojeaban en los cafés; tampoco había llegado el procedimiento fotográfico a ser su instrumento; y eran los menos quienes veían sus nombres impresos. El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista. En una palabra: todas las posibilidades de este arte del retrato consisten en que el contacto entre actualidad y fotografía no ha aparecido todavía. Muchos de los retratos de Hill surgieron en el cementerio de los Greyfriars de Edimburgo —y nada es más significativo para aquella época temprana como que los modelos se sintiesen allí como en su casa—. Y verdaderamente este cementerio es, según una fotografía que hizo de él

Hill, como un interior, un espacio retirado, cercado, en el que del césped, apoyándose en muros cortafuegos, emergen los monumentos funerarios que, huecos como las chimeneas, muestran dentro inscripciones en lugar de lenguas llameantes. Este lugar jamás hubiese podido alcanzar eficacia tan grande si su elección no se fundamentase técnicamente. La escasa sensibilidad a la luz de las primeras placas exigía una larga exposición al aire libre. Esta a su vez parecía hacer deseable instalar al modelo en el mayor retiro posible, en un lugar en el que nada impidiese un tranquilo recogimiento. De las primeras fotografías dice Orlik: «La síntesis de la expresión que engendra la larga inmovilidad del modelo es la razón capital de que estos clichés, junto a su sobriedad pareja a la de retratos bien diseñados o pintados, ejerzan sobre el espectador un efecto más duradero y penetrante que el de las fotografías más recientes». El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma y se ponían por tanto en decisivo contraste con los fenómenos de una instantánea, la cual corresponde a un mundo entorno modificado en el que, como advierte certeramente Kracauer, de la mismísima fracción de segundo que dura la exposición depende «que un deportista se haga tan famoso que los fotógrafos, por encargo de las revistas ilustradas, dispararán sobre él sus cámaras». Todo estaba dispuesto para durar en estas fotografías tempranas; no sólo los grupos incomparables en que se reunían las gentes (y cuya desaparición ha sido sin duda uno de los síntomas más precisos de lo que ocurrió en la sociedad en la segunda mitad del siglo); incluso se mantienen más tiempo los pliegues en que cae un traje en estas fotos. Bastará con considerar la levita de Schelling; podrá con toda confianza acompañarle a la inmortalidad; las formas que adopta en su portador no valen menos que las arrugas en su rostro. Esto es que todo habla en favor de que Bernhard von Brentano tenía razón al presumir «que un fotógrafo de 1850 se encontraba, por vez primera y durante largo tiempo por vez última, a la altura de su instrumento».

Por lo demás, para tener de veras presente la poderosa influencia de la daguerrotipia en la época de su invención, habrá que considerar que la pintura al aire libre comenzaba entonces a descubrir perspectivas

enteramente nuevas a los pintores más avanzados. Consciente de que en este asunto la fotografía tiene que tomar el relevo de la pintura, dice Arago explícitamente en una retrospectiva histórica de las primeras tentativas de Giovanni Battista Porta: «En cuanto al efecto propio de la transparencia imperfecta de nuestra atmósfera (y que se ha caracterizado de manera inadecuada como *perspectiva aérea*), ni siquiera los pintores expertos esperan que la cámara oscura (quiero decir la copia de las imágenes que aparecen en ella) pueda ayudarles a reproducirlo con exactitud». En el preciso instante en que Daguerre logró fijar las imágenes de la cámara oscura, el técnico despidió en ese punto a los pintores. Pero la auténtica víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, sino el retrato en miniatura. Las cosas se desarrollaron tan aprisa que ya hacia 1840 la mayoría de los innumerables miniaturistas se habían hecho fotógrafos profesionales, por de pronto sólo ocasionalmente, pero enseguida de manera exclusiva. Las experiencias de su ganapán original les beneficiaron, y es a su previa instrucción artesana, no a la artística, a la que hay que agradecer el alto nivel de sus logros fotográficos. Esta generación de transición desapareció muy paulatinamente; porque sí que parece que una especie de bendición bíblica reposa sobre estos primeros fotógrafos: los Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard se acercaron todos a los noventa o cien años. Por último los comerciantes se precipitaron de todas partes sobre los fotógrafos profesionales, y cuando más tarde se generalizó el uso del retoque del negativo (con el que el mal pintor se vengaba de la fotografía), decayó, el gusto repentinamente. Era el tiempo en que empezaban a llenarse los álbumes de fotos. Se encontraban con preferencia en los sitios más gélidos de la casa, sobre consolas o taburetes en los recibimientos: las cubiertas de piel con horrendas guarniciones metálicas, y las hojas de un dedo de espesor y con los cantos dorados; en ellas se distribuían figuras bufamente vestidas o envaradas: el tío Alex o la tita Rita, Margaritina cuando era pequeña, papá en su primer año de Facultad, y, por fin, para consumar la ignominia, nosotros mismos como tiroleses de salón, lanzando gorgoritos, agitando el sombrero sobre un fondo pintado de ventisqueros, o como aguerridos marinos, una pierna recta y la otra doblada, como es debido, sobre la primera, apoyados en un poste bien pulido. Con sus pedestales, sus

balaustradas y sus mesitas ovales, recuerda el andamiaje de estos retratos el tiempo en que, a causa de lo mucho que duraba la exposición, había que dar a los modelos puntos de apoyo para que quedasen quietos. Si en los comienzos bastó con apoyos para la cabeza o para las rodillas, pronto vinieron otros accesorios, como ocurrió en cuadros famosos, y que por tanto debían ser *artísticos*. Primero fue la columna o la cortina. Ya en los años sesenta se levantaron hombres más capaces contra semejante desmán. En una publicación inglesa de entonces, especializada, se dice: «En los cuadros la columna tiene una apariencia de posibilidad, pero es absurdo el modo como se emplea en la fotografía, ya que normalmente está en esta sobre una alfombra. Y cualquiera quedará convencido de que las columnas de mármol o de piedra no se levantan sobre la base de una alfombra». Fue entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono, de los cuales aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka. En una especie de paisaje de jardín invernal está en ella un muchacho de aproximadamente seis años de edad embutido en un traje infantil, diríamos que humillante, sobrecargado de pasamanerías. Colas de palmeras se alzan pasmadas en el fondo. Y como si se tratase de hacer aún más sofocantes, más bochornosos esos trópicos almohadonados, lleva el modelo en la mano izquierda un sombrero sobremanera grande, con ala ancha, tal el de los españoles. Desde luego que Kafka desaparecería en semejante escenificación, si sus ojos inconmensurablemente tristes no dominasen ese paisaje que de antemano les ha sido determinado.

En su tristeza sin riberas es esta imagen un contraste respecto de las fotografías primeras, en la que los hombres todavía no miraban el mundo, como nuestro muchachito, de manera tan desarraigada, tan dejada de la mano de Dios. Había en torno a ellos un aura, un medium que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba. Y de nuevo disponemos del equivalente técnico de todo esto; consiste en el continuum absoluto de la más clara luz hasta la sombra más oscura. También aquí se comprueba además la ley de la anunciación de nuevos logros en técnicas antiguas, puesto que la pintura de retrato de antaño había producido, antes de su

decadencia, un esplendor singular de la media tinta. Claro que en dicho procedimiento se trataba de una técnica de reproducción que sólo más tarde se asociaría con la nueva técnica fotográfica. Igual que en los trabajos a media tinta, la luz lucha esforzadamente en un Hill por salir de lo oscuro. Orlik habla del «tratamiento coherente de la luz» que, motivado por lo mucho que dura la exposición, es el que «da su grandeza a esos primeros clichés». Y entre los contemporáneos del invento advertía ya Delaroche una impresión general «preciosa, jamás alcanzada anteriormente y que en nada perturba la quietud de los volúmenes». Pero ya hemos dicho bastante del condicionamiento técnico del fenómeno aurático. Son ciertas fotografías de grupo las que todavía mantienen de manera especialmente firme un alado sentido del conjunto, tal y como por breve plazo aparece en la placa antes de que se vaya a pique en la *fotografía original*. Se trata de esa aureola a veces delimitada tan hermosa como significativamente por la forma oval, ahora ya pasada de moda, en que se recortaba entonces la fotografía. Por eso se malentienden esos incunables de la fotografía, cuando se subraya en ellos la *perfección artística o el gusto*. Esas imágenes surgieron en un ámbito en el que al cliente le salía al paso en cada fotógrafo sobre todo un técnico de la escuela más nueva y al fotógrafo en cada cliente un miembro de una clase ascendente, dotada de un aura que anidaba incluso en los pliegues de la levita o de la *lavallière*. Porque ese aura no es el mero producto de una cámara primitiva. Más bien ocurre que en ese período temprano el objeto y la técnica se corresponden tan nítidamente como nítidamente divergen en el siguiente tiempo de decadencia. Una óptica avanzada dispuso pronto de instrumentos que superaron lo oscuro y que perfilaron la imagen como en un espejo. Los fotógrafos sin embargo consideraron tras 1880 como cometido suyo el recrear la ilusión de ese aura por medio de todos los artificios del retoque y sobre todo por medio de las aguatintas. Un aura que desde el principio fue desalojada de la imagen, a la par que lo oscuro, por objetivos más luminosos, igual que la degeneración de la burguesía imperialista la desalojó de la realidad. Y así es como se puso de moda, sobre todo en el «Jugendstil», un tono crepuscular interrumpido por reflejos artificiales; pero en perjuicio de la penumbra se

perfilaba cada vez más claramente una postura cuya rigidez delataba la impotencia de aquella generación cara al progreso técnico.

Y, sin embargo, lo que decide siempre sobre la fotografía es la relación del fotógrafo para con su técnica. Camille Recht la ha caracterizado en una bonita imagen: «El violinista debe por de pronto producir el sonido, tiene que buscarlo, encontrarlo con la rapidez del rayo; el pianista pulsa una tecla: el sonido resulta. El instrumento está a disposición tanto del pintor como del fotógrafo. El dibujo y la coloración del pintor corresponden a la producción del sonido del violinista; como el pianista, el fotógrafo tiene delante una maquinaria sometida a leyes limitadoras que ni con mucho se imponen con la misma coacción al violinista. Ningún Paderewski cosechará jamás la fama, ejercerá nunca el hechizo casi fabuloso, que cosechó y ejerció un Paganini». Pero hay, para seguir en la misma imagen, un Busoni de la fotografía que es Atget. Ambos eran virtuosos a la par que precursores. A los dos les es común una capacidad incomparable, unida a la suma precisión, de abandonarse a la cosa. Incluso en sus rasgos se da el parentesco. Atget fue un actor que, asqueado de su oficio, lavó su máscara y se puso luego a desmaquillar también la realidad. Vivió en París, pobre e ignorado; malvendió sus fotografías a aficionados que apenas podían ser menos excéntricos que él, y hace poco ha muerto, dejando una obra de más de cuatro mil fotos. Berenice Abbot, de Nueva York, las ha recogido, y enseguida aparecerá una selección en un volumen que destaca por su belleza y que ha estado al cuidado de Camille Recht. Los publicistas contemporáneos «nada sabían de este hombre que iba y venía por los estudios con sus fotografías, que las malvendía por cuatro perras, a menudo no más que al precio de aquellas tarjetas que, hacia 1900, mostraban imágenes embellecidas de ciudades sumergidas en una noche azul con una luna retocada. Alcanzó el polo de la suprema maestría; pero en la maestría enconada de un gran hombre que vivió siempre en la sombra, omitió plantar su bandera. Así no pocos creerán haber descubierto el polo que Atget pisó antes que ellos». De hecho, las fotos de París de Atget son precursoras de la fotografía surrealista, tropas de avanzada de la única columna realmente importante que el surrealismo pudo poner en movimiento. Él fue el primero que desinfectó la atmósfera sofocante que había esparcido el

convencionalismo de la fotografía de retrato en la época de la decadencia. Saneó esa atmósfera, la purificó incluso: introdujo la liberación del objeto del aura, mérito éste el más indudable de la escuela de fotógrafos más reciente. Si *Bifur* o *Variété*, revistas de vanguardia, no presentan, bajo el título de «Westminster», «Lille», «Amberes» o «Breslau», sino detalles, ya sea un trozo de una balaustrada, o la copa pelada de un árbol, cuyas ramas se entrecruzan en direcciones varias con las farolas de gas, o un muro de defensa, o un candelabro con un cinturón salvavidas que lleva el nombre de la ciudad, se trata siempre de matizaciones literarias de temas que ya había descubierto Atget. Este buscó lo desaparecido y apartado, y por eso se levantan dichas imágenes contra la resonancia exótica, esplendorosa, romántica de los nombres de las ciudades; aspiran el aura de la realidad como agua de un navío que se va a pique.

¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte, en un mediodía de verano, la línea de una cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. Hacer las cosas *más próximas* a nosotros mismos, *acercarlas* más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción. Día a día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o más bien en la copia. Y resulta innegable que la copia, tal y como la disponen las revistas ilustradas y los noticiarios, se distingue de la imagen. La singularidad y la duración están tan estrechamente imbricadas en ésta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquélla. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible. Atget casi siempre pasó de largo «ante las grandes vistas y antes las que se llaman señales características»; no así ante una larga fila de hormas de zapatos; ni tampoco ante los patios parisinos en los que desde la noche hasta la mañana se enfilan los carros de mano; ni ante

las mesas todavía empantanadas y platos sin ordenar que están allí por cientos a la misma hora; ni ante el bordel de la calle número 5, cifra ésta que aparece gigantesca en cuatro sitios diversos de la fachada. Pero es curioso que casi todas estas imágenes estén vacías. Vacía la Porte d'Arcueil de los paseos de ronda, vacías las fastuosas escaleras, vacíos los patios, vacías las terrazas de los cafés, vacía, como es debido, la Place du Tertre. No es que estén esos lugares solitarios, sino que carecen de animación; en tales fotos la ciudad está desamueblada como un piso que no hubiese todavía encontrado inquilino. En estos logros prepara la fotografía surrealista un extrañamiento salutífero entre hombre y mundo entorno. A la mirada políticamente educada le deja libre el campo en que todas las intimidades favorecen la clarificación del detalle.

Es obvio que esta mirada nueva poco tendrá que cosechar donde por otra parte se ha procedido con mayor negligencia: en el retrato pagadero y representativo. Pero además, para la fotografía, la renuncia al hombre es la más irrealizable de todas. Y a quien no lo sabía, las mejores películas rusas le han enseñado que el medio ambiente y el paisaje sólo se abren a los fotógrafos que son capaces de captarlos en la manifestación innominada que cobran en un rostro. La posibilidad de lo cual está desde luego condicionada a su vez, y en alto grado, por lo que se representa. La generación que no estaba empeñada en pasar con sus fotografías a la posteridad, sino que más bien se retiraba frente a semejantes disposiciones un tanto pudorosamente a su espacio vital (como Schopenhauer en la fotografía de Frankfurt hacia 1850 se retira al fondo del sillón), y que por eso mismo permitía que dicho espacio vital llegase a la placa, esa generación no ha transmitido en herencia sus virtudes. Por primera vez desde decenios ha dado el cine ruso ocasión a que aparezcan ante la cámara hombres que no utilizan de ninguna manera su fotografía. E instantáneamente apareció en la película el rostro humano con una significación nueva, inconmensurable. Claro que ya no se trataba de un retrato. ¿Qué era entonces? Es mérito eminente de un fotógrafo alemán haber respondido a esta pregunta. August Sander ha reunido una serie de testas que no le van a la zaga a la poderosa galería fisionómica que inauguraron Eisenstein o Pudowkin. Y además lo hizo bajo un punto de

vista científico. «Toda su obra está edificada en siete grupos, que corresponden al orden social existente, y será publicada en unas cuarenta y cinco carpetas con doce clichés cada una». Por ahora disponemos de una selección en un volumen con sesenta reproducciones que ofrecen un material inagotable para la reflexión. «Sander parte del campesino, del hombre ligado a la tierra, y lleva al espectador por todas las capas sociales y todos los oficios hasta los representantes de la civilización más encumbrada, descendiendo también hasta el idiota». El autor no se ha acercado a este cometido como erudito, aconsejado por los teóricos de la raza o por los investigadores sociales, sino «desde una observación inmediata». Sin duda que fue ésta una observación sin prejuicios, incluso audaz, pero delicada al mismo tiempo, esto es en el sentido de la frase goethiana: «Hay una experiencia delicada, identificada tan íntimamente con el objeto que se convierte por ello en teoría». Por consiguiente es del todo normal que un observador como Döblin de con los momentos científicos de esta obra y advierta: «Igual que existe una anatomía comparada, única desde la que se llega a captar la naturaleza y la historia de los órganos, ha practicado este fotógrafo una fotografía comparada y ha ganado con ella un punto de mira científico que está por encima del que es propio del fotógrafo de detalle». Sería una desgracia que las condiciones económicas estorbasen la publicación subsiguiente de este corpus extraordinario. Pero, además de este estímulo fundamental, podríamos darle al editor otro más preciso. Quizás, de la noche a la mañana, crezca la insospechada actualidad de obras como la de Sander. Desplazamientos del poder, tan inminentes entre nosotros, suelen hacer una necesidad vital de la educación, del afinamiento de las percepciones fisionómicas. Ya vengamos de la derecha o de la izquierda, tendremos que habituarnos a ser considerados en cuanto a nuestra procedencia. También nosotros tendremos que mirar a los demás. La obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un atlas que ejercita.

«Ninguna obra de arte es considerada en nuestra época con tanta atención como la propia fotografía, la de los parientes y amigos más próximos, la de la mujer amada». Así escribió Lichtwark en el año 1907, desplazando la investigación desde el ámbito de las distinciones estéticas al de las funciones sociales. Y es de esta guisa como podrá seguir avanzando.

Resulta significativo que a menudo se torne el debate rígido, cuando se ventila la estética de *la fotografía como arte*, mientras que apenas se concedía una ojeada al hecho social, mucho menos cuestionable, del *arte como fotografía*. Y sin embargo, la repercusión de la reproducción fotográfica de obras de arte es mucho más importante que la elaboración más o menos artística de una fotografía para la cual la vivencia es sólo el *botín de la cámara*. De hecho, el aficionado que vuelve a casa con su inmensa cantidad de clichés artísticos no ofrece un aspecto más alentador que el cazador que vuelve del tiradero con montones de caza que sólo el comerciante hará útil. Y en realidad parece que estamos a las puertas del día en que habrá más periódicos ilustrados que comercios de aves y de venados. Pero ya hemos hablado bastante de los *flashes*.

Los acentos cambian por completo si de la fotografía como arte nos volvemos al arte como fotografía. Cada quisque podrá observar cuánto más fácil es captar un cuadro, y sobre todo una escultura, y hasta una obra arquitectónica, en foto que en la realidad. Está cerca la tentación de echarle la culpa de esto a una decadencia de la sensibilidad artística, a un fracaso de nuestros contemporáneos. Pero surge entonces como obstáculo la transformación que, aproximadamente al mismo tiempo y por medio de la elaboración de las técnicas reproductivas, experimenta la percepción de grandes obras. Ya no podemos considerarlas como productos individuales; se han convertido en hechuras colectivas, y por cierto de modo tan potente que para asimilarlas no hay más remedio que pasar por la condición de reducirlas. Los métodos mecánicos de reproducción son, en su efecto final, una técnica reductiva, y ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el cual no sabría utilizarlas.

Si algo caracteriza hoy las relaciones entre arte y fotografía, ese algo será la tensión sin dirimir que aparece entre ambos a causa de la fotografía de las obras artísticas. Muchos de los que como fotógrafos determinan el rostro actual de esta técnica, proceden de la pintura. Le dieron a ésta la espalda tras intentar poner sus medios expresivos en una correlación viva, inequívoca, con la vida presente. Cuanto más despierto era su sentido para la signatura del tiempo, tanto más problemático se les iba haciendo su punto de partida. Ya que una vez más, igual que hace ochenta años, la fotografía

ha cogido el relevo de la pintura. Moholy-Nagy dice: «La mayoría de las veces las posibilidades de lo nuevo quedan lentamente al descubierto por medio de formas antiguas, de antiguos instrumentos y sectores expresivos, que están en el fondo arruinados cuando lo nuevo aparece, pero que, bajo la presión de la novedad inminente, cobran una floración eufórica. Así por ejemplo, la pintura futurista (estática) proporcionó la problemática, sólidamente perfilada y que la destruiría más tarde, de la simultaneidad del movimiento, esto es la configuración del momento temporal; y además en un período en que el cine ya era conocido, pero ni mucho menos comprendido… Del mismo modo podemos considerar —con cautela— a algunos de los pintores que hoy trabajan con medios figurativo-representativos (neoclasicistas y veristas) como precursores de una nueva configuración óptica, representativa, que muy pronto se servirá solo de medios técnico-mecánicos». Y en 1922 escribe Tristan Tzara: «Cuando todo lo que se llamaba arte quedó paralítico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías, y poco a poco el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso. Había descubierto el alcance de un relámpago virgen y delicado, más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos». Los fotógrafos que no han pasado por comodidad, por ponderaciones oportunistas, por casualidad, del arte pictórico a la fotografía, son los que forman hoy la vanguardia entre sus colegas, ya que de alguna manera están asegurados por la marcha de su evolución contra el mayor peligro de la fotografía actual, contra el impacto de las artes industrializadas. «La fotografía como arte», dice Sasha Stone, «es un terreno muy peligroso».

La fotografía se hace creadora, si sale de los contextos en que la colocan un Sander, una Germaine Krull, un Blossfeldt, si se emancipa del interés fisionómico, político, científico. La *visión global* es asunto del objetivo; entra en escena el fotógrafo desalmado. «El espíritu, superando la mecánica, interpreta sus resultados exactos como metáforas de la vida». Cuanto más honda se hace la crisis del actual orden social, cuanto más rígidamente se enfrentan cada uno de sus momentos entre sí en una contraposición muerta, tanto más se convierte lo creativo —variante según su más profunda esencia, cuyo padre es la contradicción y la imitación su

madre— en un fetiche cuyos rasgos sólo deben su vida al cambio de iluminación de la moda. Lo creativo en la fotografía es su sumisión a la moda. *El mundo es hermoso* —ésta es precisamente su divisa. En ella se desenmascara la actitud de una fotografía que es capaz de montar cualquier bote de conservas en el todo cósmico, pero que en cambio no puede captar ni uno de los contextos humanos en que aparece, y que por tanto hasta en los temas más gratuitos es más precursora de su venalidad que de su conocimiento. Y puesto que el verdadero rostro de esta creatividad fotográfica es el anuncio o la asociación, por eso mismo es el desenmascaramiento o la construcción su legítima contrapartida. La situación, dice Brecht, se hace «aún más compleja, porque una simple *réplica de la realidad* nos dice sobre la realidad menos que nunca. Una foto de las fábricas de Krupp apenas nos instruye sobre tales instituciones. La realidad propiamente dicha ha derivado a ser funcional. La cosificación de las relaciones humanas, por ejemplo la fábrica, no revela ya las últimas de entre ellas. Es por lo tanto un hecho que hay que *construir* algo, algo artificial, fabricado». Un mérito de los surrealistas reside en haber formado algunos precursores de dicha construcción fotográfica. El cine ruso designa una etapa ulterior en el careo entre fotografía creadora y fotografía constructiva. No es decir demasiado: los grandes logros de sus directores eran sólo posibles en un país en el que la fotografía no busca atractivo y sugestión, sino experimento y enseñanzas. En esta dirección, y sólo en ella, puede hoy sacarse todavía un sentido a la salutación imponente con la que el descomunal pintor de ideas Antoine Wiertz salió en el año 1855 al paso de la fotografía. «Hace algunos años nació una máquina, gloria de nuestra época, que día tras día constituye pasmo para nuestro pensamiento y terror para nuestros ojos. Antes de que haya pasado un siglo será esta máquina el pincel, la paleta, los colores, la destreza, la agilidad, la experiencia, la paciencia, la precisión, el tinte, el esmalte, el modelo, el cumplimiento, el extracto de la pintura… Que no se piense que la daguerrotipia mata al arte… Cuando la daguerrotipia, criatura colosal, crezca, cuando todo su arte y toda su fuerza se hayan desarrollado, entonces la cogerá súbitamente el genio por el cogote y gritará muy alto: ¡Ven aquí!, ¡me perteneces! Ahora trabajaremos juntos». Sobrias en cambio, incluso pesimistas, son las

palabras con las que dos años más tarde anuncia Baudelaire a sus lectores la nueva técnica en el *Salón de 1859*. Igual que las que acabamos de citar, tampoco éstas pueden leerse sin un ligero desplazamiento de acentos. Pero en tanto que son la contrapartida de aquéllas, guardan todo su sentido como la más afilada defensa contra todas las usurpaciones de la fotografía artística. «En estos días deplorables se ha producido una nueva industria que ha contribuido no poco a confirmar la estupidez por su fe… en que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza… Un dios vengativo ha dado escucha a los votos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías… Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones, pronto le habrá suplantado o corrompido por completo gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es pues preciso que vuelva a su verdadero deber, que es el de servir como criada a las ciencias y a las artes».

Pero ninguno de los dos —ni Wiertz, ni Baudelaire— comprendieron entonces las indicaciones implícitas en la autenticidad de la fotografía. No siempre se conseguirá eludirlas con un reportaje cuyos clichés no tienen otro efecto que el de asociarse en el espectador a indicaciones lingüísticas. La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *shock* suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones. No en balde se ha comparado ciertas fotos de Atget con las de un lugar del crimen. ¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?; ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo —descendiente del augur y del arúspice— descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable? «No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía», se ha dicho, «será el analfabeto del futuro». ¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos? Son estas cuestiones en las que la distancia de noventa años que nos separan de la daguerrotipia se descarga de sus tensiones históricas. En la reverberación de estas chispas emergen las

primeras fotografías, tan bellas, tan intangibles, desde la oscuridad de los días de nuestros abuelos.

NOTA DEL TRADUCTOR

Se publica en *Die Literarische Welt* en 1931. En octubre de ese año escribe Benjamin a Scholem sobre su libro fundamental «La obra de los pasajes», inconclusa a su muerte: «Te has dado cuenta de que el estudio sobre la fotografía procede de prolegómenos de “La obra de los pasajes”; pero ¿es que habrá alguna vez de ésta algo más que prolegómenos y paralipómenos?».

HISTORIA Y COLECCIONISMO: EDUARD FUCHS

1

Hay muchas especies de coleccionistas; y además, en cada uno de ellos opera una profusión de impulsos. En cuanto coleccionista, Fuchs es sobre todo un pionero: el fundador del único archivo existente para la historia de la caricatura, del arte erótico y del cuadro de costumbres. Pero aún es más importante otra circunstancia complementaria: Fuchs se hizo coleccionista en tanto que era un pionero. A saber, pionero, de la consideración materialista del arte. Y lo que sin embargo hizo un coleccionista de este materialista fue su sensibilidad más o menos clara para una situación histórica en la que se veía inserto. Era la situación del materialismo histórico.

Esta, cobra expresión en una carta que Friedrich Engels dirigió a Mehring al mismo tiempo que en la oficina de una redacción socialista ganaba Fuchs su primera victoria periodística. La carta es del 14 de julio de 1893 y expone, entre otras cosas, las siguientes: «A la mayoría de las gentes les ciega sobre todo esa apariencia de una historia autónoma de las constituciones estatales, de los sistemas de derecho, de las concepciones ideológicas, en cada sector particular. Cuando Lutero y Calvino *superan*. la religión católica oficial, cuando Hegel *supera* a Fitche y a Kant, cuando Rousseau *supera* indirectamente con su *Contrato Social* al Montesquieu constitucional, se lleva a cabo un proceso que sigue siendo teología, filosofía, ciencia del Estado, que representa una etapa en la historia de esos campos del pensamiento, pero que en absoluto llega a salirse de ellos. Y desde que se añade a todo ello la ilusión burguesa de eternidad y de vigencia como última instancia de la producción capitalista, incluso la superación de los mercantilistas por los fisiócratas y por Adam Smith pasa por ser una mera victoria del pensamiento, no en cuanto su reflexión sobre la modificación de hechos económicos, sino como el atisbo certero,

conseguido por fin, en relaciones fácticas existentes en general y para siempre[36]».

Engels se rebela contra dos cosas: por un lado contra la costumbre de presentar en la historia del espíritu todo dogma nuevo como *desarrollo* de uno anterior, una nueva escuela literaria como *reacción* a la precedente, un nuevo estilo como *superación* de otro más antiguo; pero también se alza de manera patente e implícita contra el hábito de representar dichas nuevas hechuras desligadas de su repercusión sobre el hombre y su proceso de producción tanto espiritual como económico. Que así es como se frustra la ciencia del espíritu en cuanto historia de las constituciones estatales o de las ciencias de la naturaleza, de la religión o del arte. Pero la fuerza explosiva de estas ideas, que Engels llevó consigo medio siglo, cala más hondo[37]. Pone en cuestión la clausura de los sectores y de sus hechuras. Así en lo que concierne al arte, su clausura y la de las obras que su concepto pretende abarcar. Para el que se ocupa de ellas en cuanto dialéctico histórico, integran estas obras tanto su prehistoria como su historia sucesiva —una historia sucesiva por virtud de la cual se percibe también su prehistoria en tanto implicada en una transformación constante—. Le enseñan que su función sobrevive a su creador; también le enseñan cómo dar la espalda a sus intenciones; cómo la acogida por parte de sus contemporáneos es un componente de la repercusión que la obra artística tiene sobre nosotros; y cómo este efecto se funda no sólo en el encuentro con ella, sino además con la historia que le ha permitido llegar hasta nuestros días. Veladamente, según es frecuente en él, lo revela así Goethe cuando en la conversación sobre Shakespeare le dice al canciller von Müller: «Todo lo que ha ejercido una influencia grande, no puede ya ser enjuiciado». Ninguna otra frase es más adecuada para evocar la inquietud que constituye el comienzo de esa consideración de la historia que tiene derecho a llamarse dialéctica. Inquietud por la exigencia que se hace al investigador para que renuncie a la actitud tranquila, contemplativa frente a su objeto, para hacerse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente. «No se nos escapará la verdad». Esta frase de Gottfried Keller designa en el cuadro histórico del historicismo el lugar preciso en el que éste es derrotado por el materialismo histórico. Sería una

imagen irrecuperable del pasado la que amenaza con desaparecer con cualquier presente porque éste no se reconoce mentado en él.

Cuanto mejor se cavila sobre las frases de Engels, tanto más claro aparece que toda representación dialéctica de la historia tiene como precio la renuncia a esa contemplación tan característica del historicismo. El materialista histórico tiene que abandonar el elemento épico de la historia. Esta será para él objeto de una construcción cuyo lugar está constituido no por el tiempo vacío, sino por una determinada época, una vida determinada, una determinada obra. Hace que la época salte fuera de la *continuidad histórica* cosificada, que la vida salte fuera de la época, la obra de la obra de una vida. Y sin embargo el alcance de dicha construcción consiste en que en la obra queda conservada y absorbida la obra de una vida, en ésta la época y en la época el decurso histórico[38].

El historicismo expone la imagen eterna del pasado; el materialismo, en cambio, una experiencia única con él. La eliminación del momento épico a cargo del constructivo se comprueba como condición de esa experiencia. En ella se liberan las fuerzas poderosas que en el *érase —una— vez* del historicismo permanecen atadas. La tarea del materialismo histórico es poner en acción esa experiencia con la historia que es originaria para cualquier presente. El materialismo se vuelve a una consciencia del presente que hace saltar el continuum de la historia.

El materialista histórico concibe la comprensión histórica como un hacer que siga viviendo lo que se comprende, cuyas pulsaciones son perceptibles hasta en el presente. Esa comprensión tiene su sitio en Fuchs; sitio que desde luego no es inexpugnable. Conviven en él una representación antigua, dogmática e ingenua de la recepción y otra nueva y crítica. La primera se resume en la afirmación de que para nuestra recepción de una obra resulta decisiva la recepción que halló en sus contemporáneos. Se trata de una analogía precisa para con el «como fue realmente» de Ranke que es «lo único que de veras importa[39]». A su lado está inmediatamente el atisbo, dialéctico y que inaugura un vastísimo horizonte, en la importancia de una historia de la recepción. Fuchs echa en falta que en la historia del arte no se tome en cuenta la cuestión del éxito. «Esta omisión es una deficiencia de toda nuestra consideración del arte. Y sin embargo, se

me antoja que poner de manifiesto las verdaderas causas del mayor o menor éxito de un artista, de la duración de ese éxito e igualmente de lo contrario, es uno de los problemas más importantes ligados al arte[40]». Así entendió también el asunto Mehring, cuya *Leyenda de Lessing* toma como punto de partida de su análisis la recepción del poeta tal y como se llevó a cabo en Heine, en Gervinus, en Stahr y en Danzel, y por último en Erich Schmidt. Y no en vano surgió poco después la investigación, estimable no metódicamente, pero sí por su contenido, de Julián Hirsch sobre la génesis de la fama. Es la misma cuestión a la que Fuchs apunta. Su solución proporciona un criterio para el standard del materialismo histórico. Pero esta circunstancia no justifica malversar otra: que dicha solución está todavía pendiente. Más bien habrá que dejar implacablemente sentado que sólo en casos aislados se ha logrado captar el contenido histórico de una obra de arte de tal modo que en cuanto tal *obra de arte* se nos haga por ello más transparente. Toda solicitud por una obra artística será vana, si el conocimiento dialéctico no alcanza su sobrio contenido histórico. No es ésta más que la primera de las verdades por las que se orienta la obra del coleccionista Eduard Fuchs. Sus colecciones son la respuesta práctica a las aporías de la teoría.

2

Fuchs nació en el año 1870. No estaba destinado de antemano a ser un erudito. Y con toda la erudición que alcanzó más tarde, nunca adoptó el tipo de erudito. Su eficiencia se ha disparado siempre por encima de los lindes que delimitan el campo visual del investigador. Lo mismo pasa con su ejecutoria como coleccionista y con su actividad como político. Mediados los años ochenta, entró Fuchs en la vida profesional. Dominaba entonces la Ley de los Socialistas. Fuchs hizo su aprendizaje junto con proletarios interesados políticamente, y pronto se vio metido en la lucha, que hoy se nos antoja idílica, de aquellos ilegales. Esos años de aprendizaje terminaron en 1887. Pocos años después, el órgano bávaro de los socialdemócratas,

Münchener Post, reclamó al joven contable que trabajaba en una imprenta de Stuttgart; se pensó haber encontrado en él al hombre capaz de remediar las deficiencias administrativas que se habían producido en el periódico. Fuchs fue a Munich para trabajar allí junto a Richard Calver.

En la misma casa del *Münchener Post* apareció una publicación socialista de humor político, *Süddeustsche Postillon*. Una casualidad hizo que Fuchs tuviese que echar una mano a la paginación de un número de *Postillon*, y luego otra le llevó a llenar algunos huecos con contribuciones propias. El éxito de aquel número fue extraordinario. En el mismo año apareció luego, abigarrado en imágenes —la prensa ilustrada en color estaba entonces en sus comienzos— el número de mayo. Se vendieron sesenta mil ejemplares contra los dos mil y pico de media anual. Y así llegó Fuchs a ser redactor de una revista dedicada a la sátira política. Se dedicó en seguida a la historia de su campo de actividad, y así es como surgieron, al hilo de su trabajo cotidiano, los estudios ilustrados sobre el año 1848 en la caricatura y sobre el asunto de Estado de Lola Montes. Al contrario que los libros de historia ilustrados de los dibujantes coetáneos (por ejemplo, los libros populares de Wilhelm Blos sobre la revolución con ilustraciones de Jentsch), son éstas las primeras obras de historia ilustradas documentalmente. Por exhortación de Harden presentó Fuchs la segunda de las obras en *Zukunft*, no sin advertir que exponía sólo una sección del amplio trabajo que se proponía dedicar a la caricatura de los pueblos europeos. Una estancia en prisión de diez meses, impuesta por lesa majestad en la prensa, le vino muy bien a sus estudios para dicha obra. Era patente lo afortunado de la idea. Un cierto Hans Kraemer, que se había asegurado alguna experiencia en la preparación de libros domésticos ilustrados, se acercó a Fuchs con la noticia de que estaba ya trabajando en la historia de la caricatura; le propuso conjuntar sus estudios en una obra común. Pero sus contribuciones se hicieron esperar. Y pronto resultó claro que le quedaba a Fuchs por vencer a solas, el total más que considerable del trabajo. El nombre del presunto colaborador, que se encontraba en el título de la primera edición del libro sobre la caricatura, desapareció en la segunda. Pero Fuchs había dado la primera prueba convincente tanto de su

capacidad de trabajo como de su dominio del material. Quedaba inaugurada una larga serie de obras capitales[41].

Los comienzos de Fuchs coinciden con una época en la que, como se dijo en *Die Neue Zeit*, «el linaje del partido socialdemócrata se agrandaba, anillo por anillo, en un crecimiento orgánico[42]». Por ello cobraban vigencia nuevos cometidos en su labor cultural. Cuanto mayores eran las masas de trabajadores que afluían a él, menos podía contentarse con su ilustración meramente política y de ciencias naturales, con su vulgarización de la teoría de la plusvalía y del evolucionismo. Tuvo que orientar su atención a incorporar el material de cultura histórico a los temas de las conferencias y al folletón de la prensa del partido. Y de este modo se planteó en toda su magnitud el problema de la *popularización de la ciencia*. Problema que no se resolvió. Ni tampoco se podía aproximar la solución, mientras se siguiese pensando el objeto de esa labor cultural como *público* en lugar de como clase[43]. Si se hubiese apuntado a la clase, jamás hubiera perdido la labor cultural del partido el contacto estrecho con los cometidos científicos del materialismo histórico. El material histórico, arado por la dialéctica marxista, se hubiese convertido en un suelo en el que brotase la semilla que arrojara en él el presente. Pero no sucedió así. A la consigna *trabajo y cultura*, bajo la cual las asociaciones, devotas del Estado, de Schultze - Delitzsch habían ejercitado la educación de los trabajadores, opuso la social-democracia la consigna de *saber es poder*. Pero no llegó a penetrar su doble sentido. Opinaba que el mismo saber, que corroboraba el dominio de la burguesía sobre el proletariado, capacitaría a éste para liberarse de dicho dominio. En realidad se trataba de un saber sin acceso a la praxis e incapaz de enseñar al proletariado en cuanto clase acerca de su situación; esto es, que era inocuo para sus opresores. Lo cual resulta especialmente válido para el saber de las ciencias del espíritu. Estaba lejos de la economía; las transformaciones de ésta ni le alcanzaban siquiera. Bastaba con manejarlo para *incitar*, para *ofrecer cambios*, para *interesar*. Se aflojaba un poco la historia y se obtenía la *historia de la cultura*. Y aquí es donde tiene su sitio la obra de Fuchs: su magnitud en la reacción contra ese estado de cosas y en la participación en él de su problemática. Desde el comienzo hizo Fuchs un principio de la orientación a las masas lectoras[44].

Sólo unos pocos se percataron entonces de cuántas cosas dependían de hecho de la labor cultural materialista. Las esperanzas y más aún los temores de esos pocos son los que cobran expresión en un debate cuyas huellas se encuentran en *Die Neue Zeit*. El artículo más importante de todos es de Korn y se titula «Proletariado y clasicismo». Se ocupa del concepto de herencia que vuelve hoy a tener su importancia. En el idealismo alemán vio Lasalle, dice Korn, una herencia que recogió la clase trabajadora. Pero Marx y Engels entendían este asunto de otra manera que Lasalle. «Hacían derivar la primacía social de la clase trabajadora no… de una herencia, sino de su posición decisiva en el mismo proceso de producción. ¡Qué necesidad hay de hablar de propiedad, ya sea ésta espiritual, a propósito de un advenedizo entre las clases como lo es el proletariado moderno, que cada día y cada hora prueba su *derecho…* por medio de su trabajo que reproduce siempre de nuevo el aparato entero de la cultura…! Por eso, la pieza suntuosa del ideal lasalliano de cultura, la filosofía especulativa, no es para Marx y Engels un tabernáculo… y ambos se sintieron cada vez más atraídos por las ciencias naturales… que de hecho podían ser para una clase, cuya idea consiste en su funcionamiento, la ciencia por antonomasia, así como para la clase dominante y posidente todo lo que sea histórico constituye la forma dada de su ideología… En verdad que lo histórico representa para la consciencia la categoría de propiedad, igual que el capital significa en lo económico el dominio sobre el trabajo pasado[45]».

Esta crítica del historicismo tiene su peso. La referencia a las ciencias naturales —«la ciencia por antonomasia»— abre sin embargo los ojos a la peligrosa problemática de la cuestión cultural. El prestigio de estas ciencias había dominado el debate desde Bebel. Su obra capital, *La mujer y el socialismo*, alcanzó, en los treinta años que pasaron entre su aparición y la del trabajo de Korn, una tirada de doscientos mil ejemplares. Su valoración de las ciencias naturales no reside únicamente en la exactitud con que se calculan sus resultados, sino sobre todo en su aplicabilidad práctica[46]. De manera semejante operan más tarde en Engels, cuando cree refutar el fenomenalismo de Kant refiriéndose a la técnica, que por sus logros muestra que sí conocemos «las cosas en sí». La ciencia de la naturaleza, que en Korn se presenta como la ciencia por antonomasia, se presenta así sobre

todo en cuanto fundamento de la técnica. Pero resulta patente que ésta no es un hecho puramente científico-natural. Al mismo tiempo es un hecho histórico. Como tal, fuerza a revisar la separación positivista, antidialéctica, que se ha procurado establecer entre las ciencias naturales y las del espíritu. Las cuestiones que la humanidad expone a la naturaleza están condicionadas por el estadio de su producción. Y este es el punto en el que fracasa el positivismo. En el desarrollo de la técnica ha podido percibir los progresos de las ciencias naturales, pero no los retrocesos de la sociedad. Pasó por alto que dicho desarrollo está decisivamente condicionado por el capitalismo. Y de igual modo se les escapó a los positivistas entre los teóricos socialdemócratas que ese desarrollo hacía cada vez más precario el acto, comprobado como urgente, con el que el proletariado debiera haber tomado posesión de esa técnica. No reconocieron el lado destructivo del desarrollo, porque eran extraños al lado destructivo de la dialéctica.

Estaba pendiente una prognosis, pero brilló por su ausencia. Lo cual dio sello a un decurso característico del siglo pasado: a saber la malograda recepción de la técnica. Consiste ésta en una serie de arranques impetuosos, renovados, que buscan todos y cada uno pasar por encima de una circunstancia: que la técnica sirve a esa sociedad sólo para la producción de mercancías. Al comienzo están los saint-simonianos con su retórica de la industria; sigue el realismo de un Du Camp que ve en la locomotora la santa del futuro; concluye un Ludwig Pfau: «No es en absoluto necesario», escribe, «ser un ángel, y la locomotora vale más que el más hermoso par de alas[47]». Esta visión de la técnica caía de la «rosaleda». Y debemos por este motivo preguntamos si el *agrado*, del que se ufanaba la burguesía del siglo, no procede de la sorda complacencia en no tener jamás que experimentar cómo se iban a desarrollar entre sus manos las fuerzas de producción. En realidad esa experiencia le estaba reservada al siglo siguiente. Este vive cómo la velocidad de los medios de transporte, o la capacidad de los aparatos con que se reproduce la palabra y la escritura, sobrepasan las necesidades. Las energías que la técnica desarrolla más allá de ese umbral son destructoras. En primera línea favorecen la técnica de la guerra y de su preparación publicitaria. De dicho desarrollo, que desde luego ha estado condicionado por las clases, puede decirse que se realizó a espaldas del

siglo pasado. No fue consciente de las energías destructoras de la técnica. Lo cual vale sobre todo para la socialdemocracia de fin de siglo. Si se enfrentó aquí o allá a las ilusiones del positivismo, en conjunto siguió presa en él. Le parecía que el pasado estaba recogido de una vez por todas en los graneros del presente; si el futuro abría perspectivas de trabajo, la bendición de la cosecha era cierta.

3

Eduard Fuchs se formó en esta época y de ella proceden rasgos decisivos de su obra. Digámoslo con una fórmula: participa de la problemática que resulta inseparable de la historia de la cultura. Esa problemática remite al texto de Engels citado. Se podría creer que tenemos en él un locus classicus que define al materialismo histórico como historia de la cultura. ¿No será éste el verdadero sentido de este pasaje? ¿No tendrá el estudio de las disciplinas particulares, privadas ya de su apariencia cerrada, que confluir en la historia de la cultura como inventario de lo que la humanidad se ha asegurado hasta hoy? En realidad, el que así pregunte pondrá en el lugar de las muchas y problemáticas unidades que abarca la historia del espíritu (como historia de la literatura y del arte, del derecho y de la religión), una unidad nueva y más problemática. El relieve con que la historia de la cultura presenta sus contenidos es meramente aparente para el materialista histórico y se funda, a su entender, en una falsa consciencia[48]. Está frente a él en actitud reservada. La sola inspección de lo que ya ha sido justificaría esas reservas: todo lo que abarca en el arte y en la ciencia tiene una procedencia que no podrá considerar sin horror. Debe su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que lo han creado, sino en mayor o menor grado a la prestación anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento cultural sin que lo sea al mismo tiempo de la barbarie. Ninguna historia de la cultura ha dado cuenta de este estado fundamental de cosas y tampoco tiene perspectivas fáciles para poder hacerlo.

Pero no es esto lo decisivo. Si el concepto de cultura resulta problemático para el materialismo histórico, su desmenuzamiento en bienes, que serían objeto de propiedad para la humanidad, es una idea que no llega a realizar. Para él no ha concluido la obra del pasado: considera que a ninguna época le caerá en el regazo, ni entera ni parcialmente, como una cosa, como algo manejable. El concepto de cultura comporta a su entender un rasgo fetichista en tanto cifra de hechuras a las que se considera independientes no del proceso de producción en el que surgieron, pero sí de aquel en el que perduran. La cultura le parece entonces algo cosificado. Su historia no sería nada más que el poso formado por momentos memorables a los que no ha rozado en la consciencia de los hombres ni una sola experiencia auténtica, esto es política.

Por lo demás, tampoco olvidaremos que de esta problemática no se escapa ninguna exposición histórica que se haya emprendido sobre una base de historia de la cultura. Esto es palpable en la *Historia alemana* de Lamprecht, que por motivos comprensibles ocupó más de una vez a la crítica de *Die Neue Zeit*. «Lamprecht», escribe Mehring, «es conocido como aquel de entre los historiadores burgueses que más se ha acercado al materialismo histórico. Sin embargo se ha quedado a medio camino… Todo concepto de método histórico se suspende, cuando Lamprecht pretende tratar la evolución económica y cultural según un determinado método, reduciéndose, en cuanto a la evolución política de la misma época, a compilar datos de algunos otros historiadores[49]». Cierto que la exposición de la historia de la cultura sobre la base de una historia pragmática es un contrasentido. Pero éste es aún más profundo cuando se trata de una historia dialéctica de la cultura en sí, ya que el continuum de la historia, al que la dialéctica hace saltar, no padece en ninguna de sus partes una dispersión tan amplia como en esa que se llama cultura.

En una palabra: la historia de la cultura representa sólo aparentemente un avance de la comprensión y ni siquiera aparentemente representa un avance de la dialéctica. Porque le falta el momento destructivo que garantiza tanto la autenticidad del pensamiento dialéctico como la de la experiencia del dialéctico mismo. Desde luego que aumenta el peso de los tesoros amontonados en las espaldas de la humanidad. Pero no le da a ésta

fuerzas para sacudirlos y tenerlos de este modo en las manos. Lo mismo vale para la labor cultural socialista hacia finales de siglo, labor que se guió por la estrella cíe la historia de la cultura.

4

El contorno histórico de la obra de Fuchs se perfila sobre este fondo. Cuando tiene consistencia y duración, es que las ha conquistado en una constelación que raras veces aparece más hostil. Y entonces es el coleccionista Fuchs el que enseña al teórico a captar muchas cosas cuyo acceso le había cerrado su tiempo. Fue el coleccionista el que cayó en terrenos límite —la caricatura, la representación pornográfica— en los que más tarde o más temprano queda en ridículo toda una serie de patrones de la historia tradicional del arte. Advirtamos de entrada que Fuchs rompió en toda la línea con la concepción clasicista del arte cuyas huellas son en Marx todavía perceptibles. En Fuchs no están ya en juego los conceptos según los cuales había desarrollado la burguesía dicha concepción artística: el halo de la belleza, la armonía, la unidad de lo múltiple. Y la misma autoafirmación robusta del coleccionista, que hace al autor extraño a las teorías clasicistas, cobra a ratos una vigencia drástica y brusca incluso frente a la antigüedad. Apoyándose en la obra de Rodin y Slevogt, profetiza en el año 1908 una belleza nueva «que en sus resultados definitivos promete ser infinitamente mayor que la de la antigüedad. Porque mientras que ésta fue sólo una forma animal suprema, la nueva belleza estará llena de un contenido grandioso anímico-espiritual[50]».

Esto es que la jerarquía de valores, determinante en Winckelmann o en Goethe de toda consideración del arte entonces, ha perdido en Fuchs toda influencia. Claro que sería erróneo pensar que por eso la consideración dialéctica del arte está salida de sus goznes. No puede ser éste el caso antes de que los disiecta membra, que el idealismo tiene en mano por un lado como *exposición histórica* y por otro como *apreciación*, se hagan uno y sean en cuanto tales superados. Lograr esto es algo reservado a una ciencia

histórica cuyo objeto no esté formado por un ovillo de facticidades puras, sino por el grupo contado de hilos que representan la trama de un pasado en el tejido del presente. (Sería un paso en falso equiparar dicha trama con el mero nexo causal. Es más bien un nexo dialéctico, y hay hilos que pueden estar perdidos durante siglos y que el actual decurso de la historia vuelve a coger de súbito y como inadvertidamente). El objeto histórico que está sustraído a la pura facticidad no precisa de ninguna *apreciación*. Puesto que no ofrece vagas analogías para con la actualidad, sino que se constituye en la exacta tarea dialéctica que le incumbe resolver. Y de hecho apunta a ello. Lo cual, si no en otra cosa, sería al menos perceptible en el rasgo patético que a menudo acerca el texto a la conferencia. Aunque por otro lado también se advierte en que no poco se ha quedado trabado en la intención y en el arranque. Lo fundamentalmente nuevo de la intención cobra sobre todo expresión sin falla cuando el tema, el material, le es favorable. Así sucede en la interpretación de lo iconográfico, en la consideración del arte de masas, en el estudio de la técnica reproductiva. Estas partes de la obra de Fuchs abren camino. Son componentes de toda futura consideración materialista de las obras de arte.

Algo es común a los tres temas citados: contienen una referencia a conocimientos que, según la concepción tradicional del arte, no pueden acreditarse sino como destructivos. Ocuparse de la técnica reproductiva abre, como apenas otra orientación investigadora, la significación decisiva de la reproducción. Permite así corregir hasta ciertos límites el proceso de cosificación que tiene lugar en la obra artística. La consideración del arte de masas lleva a revisar el concepto de genio; hace posible no pasar por alto, aparte la inspiración que participa en el devenir de cada obra, la única factura que le permite ser fecunda. Por último, la interpretación iconográfica no se comprueba sólo imprescindible para el estudio de la recepción y del arte de masas; protege sobre todo de los abusos a los que en seguida induce todo formalismo[51].

Fuchs tuvo que ocuparse del formalismo. La doctrina de Wölfflin estaba en alza al mismo tiempo que Fuchs ponía los fundamentos de su obra. En su *Individuelles Problem (El problema individual)* asimila un principio fundamental de *Die klassische Kunst (El arte clásico)* de Wölfflin. Dicho

principio dice así: «Al quattrocento y al Cinquecento como conceptos estilísticos no se los despacha con una caracterización material. El fenómeno… indica un desarrollo del mirar artístico sustancialmente independiente de una determinada actitud y de un ideal de belleza determinado[52]». Esta formulación chocará desde luego al materialista histórico. Pero también contiene elementos provechosos; ya que el materialista no estará especialmente interesado en reducir la modificación del mirar artístico a la transformación del ideal de belleza o a procesos más elementales —procesos que se inician por las transformaciones económicas y técnicas en la producción—. En el caso que nos concierne, difícilmente quedaría sin respuesta quien decidiese ocuparse de las modificaciones, económicamente condicionadas, que trajo consigo la arquitectura del Renacimiento, o del papel que la pintura renacentista desempeñó como prospecto de la nueva arquitectura y como ilustración del porte que hizo posible[53]. Claro que Wölfflin sólo roza de pasada cuestión semejante. Pero Fuchs hace valer contra él: «Precisamente son esos momentos formales… los que no pueden explicarse si no es por las modificaciones del ambiente de la época[54]». Con lo cual apunta en primera línea a la cuestionabilidad aludida de las categorías histórico-culturales.

En más de un pasaje se pone de manifiesto que la polémica y la discusión no están en el camino del escritor Fuchs. La dialéctica erística que según la definición de Hegel «se adentra en la fuerza del adversario para destruirlo por dentro», no se encuentra, por belicoso que Fuchs parezca, en su arsenal. En los investigadores que siguieron a Marx y a Engels cede la fuerza destructiva del pensamiento, que ya no se atreve a imponerle barreras al siglo. Ya en Mehring baja su tono en una profusión de escaramuzas. Y con todo logró algo destacable con su *Leyenda de Lessing*. Mostró qué tropel de energías políticas y también económicas y teoréticas se reunían en las grandes obras clásicas. De este modo corroboraba su aversión por los lugares comunes de los críticos contemporáneos. Llegó a tener un atisbo aguerrido: que el arte debe esperar su renacimiento de la victoria político-económica del proletariado. Y este otro incorruptible: «No es capaz el arte de intervenir profundamente en la lucha de liberación del proletariado[55]». La evolución del arte le ha dado razón. Sus atisbos

refirieron a Mehring con insistencia redoblada al estudio de la ciencia. En él adquirió la solidez y el rigor que le hicieron inmune al revisionismo. En el cuadro de su carácter se formaron así rasgos que llamaríamos burgueses en el mejor sentido y que están muy lejos de garantizar al dialéctico. También los encontramos, y en no menor medida, en Fuchs. Y quizás en él destacasen más por estar incorporados a una idiosincrasia articulada más expansiva, más sensualmente. Pero sea como sea, podríamos muy bien imaginarnos su retrato trasladado a una galería de testas de eruditos burgueses. Como vecino le daríamos a Georg Brandes, con el cual comparte el furor racionalista, el apasionamiento de esparcir luz por vastos espacios históricos con la antorcha del ideal (del progreso, de la ciencia, de la razón). Al otro lado pensaríamos que está Adolf Bastian, el etnólogo. Fuchs le recuerda sobre todo por su hambre insaciable de materiales. E igual que Bastian había llegado a su fama legendaria por su disposición, en cualquier momento que hubiese que aclarar una cuestión, para salir pitando con su maletín de mano e iniciar una expedición que le alejaría durante meses del hogar, así Fuchs estaba a toda hora a la escucha de los impulsos que le urgían a buscar documentos nuevos. Las obras de ambos seguirán siendo siempre yacimientos inagotables para la investigación.

5

Para el psicólogo tiene que ser una cuestión importante la de cómo un entusiasta, una naturaleza dedicada a lo positivo, puede cobrar pasión por la caricatura. Qué responda a su gusto: en lo que a Fuchs concierne, los hechos no dejan lugar a dudas. Su interés por el arte se distingue de antemano de lo que llamamos *entusiasmo por la belleza*. De antemano se mezcla la verdad en el juego. Fuchs no se cansa de subrayar la autoridad, el valor de fuente de la caricatura. «La verdad está en los extremos», formula en una ocasión. Y va más allá: la caricatura es para él «en cierta manera la forma de la que procede todo arte objetivo. Una sola mirada a los museos etnográficos documenta esta proposición[56]». Cuando Fuchs aborda los

pueblos prehistóricos, el dibujo infantil, quizás ponga al concepto de caricatura en un contexto problemático —y tanto más genuino se denota el interés vehemente que profesa por los contenidos drásticos de la obra de arte, ya sean de índole material[57] o de índole formal—. Dicho interés atraviesa su obra en todas sus dimensiones. En su estudio tardío sobre la escultura Tang, leemos: «Lo grotesco es la cúspide máxima de lo representable sensiblemente… En este sentido, las hechuras grotescas son también la expresión de la salud rebosante de una época… Claro que no hay por qué discutir que respecto de las fuerzas que impulsan lo grotesco existe un polo crasamente opuesto. También los tiempos decadentes y los cerebros enfermos son propensos a las configuraciones grotescas. En casos semejantes, lo grotesco es la estremecedora contrapartida del hecho de que los problemas del mundo y de la existencia les parezcan insolubles a las épocas y a los individuos respectivos… A primera vista percibiremos cuál de estas dos tendencias está, como su fuerza motriz creadora, tras una fantasía grotesca[58]».

El pasaje es instructivo. En él se pone de manifiesto de manera especialmente clara en qué consiste la amplia influencia, la popularidad particular de las obras de Fuchs. Es el don de amalgamar enseguida con valoraciones los conceptos fundamentales en los que se mueve su exposición. Lo cual sucede a menudo masivamente[59]. Y además las valoraciones son siempre extremas. Se presentan en forma polar y por ello polarizan el concepto con el que están fundidas. Así ocurre en la exposición de lo grotesco y lo mismo en la de la caricatura erótica. En tiempos de decadencia es ésta «inmundicia» y «prurito picante»; en los de esplendor, «expresión de placer desbordante y de fuerza que rebosa[60]». Fuchs aduce tanto los conceptos valorativos de tiempo floreciente y de decadencia como los de tiempo sano y tiempo enfermo. Elude los casos límite en los que se comprobaría la problemática de los mismos. Se atiene con preferencia a lo «muy grande» que tiene el privilegio de hacer sitio «a lo arrebatador en lo más simple[61]». Hace poco caso de épocas artísticas quebradas, como el barroco. Para él la gran época sigue siendo el Renacimiento. En lo cual su culto por la creatividad lleva la delantera a su aversión por lo clásico.

El concepto de lo creativo tiene en Fuchs un fuerte empaque biológico. Y mientras que el genio se presenta con atributos que rozan a ratos lo priápico, los artistas, de los que el autor se distancia, aparecen a menudo adelgazados en su virilidad. Cuando Fuchs resume su juicio sobre el Greco, Ribera, Murillo, su constatación lleva el sello de semejante modo biológico de ver las cosas: «Los tres fueron especialmente los representantes clásicos del espíritu barroco, porque cada uno de ellos era a su estilo un erótico *taponado*[62]». No perdamos de vista que Fuchs desarrolló sus conceptos fundamentales en una época para la cual la *patografía* representaba el no va más de la psicología del arte y en la que Lombroso y Möbius eran autoridades. Y el concepto de genio, al que en aquel tiempo había dotado de un material plástico muy rico la tan influyente *Cultura del Renacimiento* de Burckhardt, alimentaba por otras fuentes la convicción, vastamente extendida, de que la creatividad es sobre todo una manifestación de fuerza desbordante. Tendencias análogas condujeron más tarde a Fuchs a concepciones emparentadas con el psicoanálisis; él fue el primero en hacer a éste fecundo para la ciencia del arte.

Lo eruptivo, lo inmediato que, según esta concepción, da a la creación artística su impronta, domina para Fuchs en grado no menor la comprensión de las obras de arte. Con frecuencia no es más a su parecer que un salto entre apercepción y juicio. Para él la *impresión* no es de hecho el solo impulso que evidentemente sufre por parte de la obra quien la contempla, sino que es además una categoría de la contemplación misma. Cuando Fuchs, por ejemplo, da a conocer sus reservas críticas frente al formalismo artístico de la época Ming, las resume diciendo que sus obras «al fin y al cabo… no sólo no consiguen una impresión mayor, sino que muy a menudo ni siquiera alcanzan la misma que obtiene la época Tang con sus grandes líneas[63]». Y así es como el escritor Fuchs llega al estilo particular y apodíctico (por no decir rústico), cuyas características formula de manera magistral al explicar en su *Historia del arte erótico*: «Sólo hay un paso entre el verdadero sentir las fuerzas operantes en una obra artística y descifrarlas exhaustivamente[64]». Pero este estilo no es asequible para cualquiera; Fuchs tuvo que pagar por él su precio. Indiquemos dicho precio en una palabra: como escritor se le negó el don de provocar admiración. No

cabe duda de que le resultó sensible semejante deficiencia. Procura compensarla de múltiples maneras, y de nada habla con más gusto que de los misterios que persigue en la psicología de la creación, de los enigmas del decurso histórico que encuentran solución en el materialismo. Pero el apremio por el inmediato dominio de los hechos, que determina su concepción de la creación y de la recepción, acaba por imponerse también en el análisis. El decurso de la historia del arte aparece como *necesario*; los caracteres estilísticos aparecen como *orgánicos*; y las hechuras artísticas, incluso las más extrañas, aparecen como lógicas. Claro que al hilo del análisis lo son menos de lo que, conforme a la impresión, lo eran ya antes, igual que aquellos seres fabulosos de la época Tang que con sus alas flameantes y sus cuernos resultan *absolutamente lógicos, orgánicos*. «Resultan lógicas incluso las enormes orejas de los elefantes; también es lógica siempre la actitud… Nunca se trata meramente de conceptos construidos, sino de ideas que han llegado a ser formas que respiran vida[65]».

Cobra aquí entonces vigencia toda una serie de representaciones conexionadas estrechamente con las doctrinas socialdemócratas de la época. Es notoria la honda repercusión del darwinismo sobre la concepción socialista de la historia. Dicha influencia fue, en tiempos de la persecución por parte de Bismarck, beneficiosa para la inquebrantable confianza del partido y para la resolución de su lucha. Más tarde, en el revisionismo, la consideración evolucionista de la historia carga tanto más las tintes en cuanto a la evolución cuanto menos estaba dispuesto el partido a jugarse lo que había logrado en su movilización contra el capitalismo. La historia adoptó rasgos deterministas; la victoria del partido «no podía fallar». Fuchs estuvo siempre lejos del revisionismo; su instinto político, su natural marcial le llevaron al ala izquierda. Pero como teórico no pudo evadirse de aquellas influencias. Las sentimos operantes *por* doquier. Un hombre como Ferri reducía entonces no sólo los principios, sino también la táctica de la socialdemocracia, a leyes naturales. De las desviaciones anarquistas hacía responsable a la deficiencia de conocimientos en geología y en biología. Cierto que jefes como Kautsky se las hubieron con semejantes desviaciones[66]. Y sin embargo muchos encontraron satisfacción en las

tesis que separaban los procesos históricos en «fisiológicos» y «patológicos», y otros creían ver que en manos del proletariado el materialismo naturalista se elevaba «por su propia virtud» a materialismo histórico[67]. Análogamente se le presenta a Fuchs el progreso de la sociedad humana como un proceso «al que es tan difícil encauzar como difícil resulta detener un glaciar en su constante avance[68]». La concepción determinista se empareja por tanto con un optimismo firme. Sin confianza ninguna clase podrá a la larga intervenir políticamente con éxito. Pero es diferente que el optimismo valga para la capacidad de acción de la clase o concierna a las circunstancias bajo las cuales opera. La socialdemocracia propendía al segundo y cuestionable optimismo. Para los epígonos de fin de siglo estaba obstruida la perspectiva de la barbarie incipiente que deslumbró como un rayo al Engels de *La situación de la clase trabajadora en Inglaterra* y al Marx de la prognosis de la evolución capitalista, perspectiva hoy habitual incluso para el hombre político medio. Cuando Condorcet difundió la doctrina del progreso, la burguesía estaba a las puertas del poder; pero la situación del proletariado era distinta un siglo más tarde. Dicha doctrina podía despertar en él ilusiones. De hecho son éstas las que forman el fondo sobre el que por un lado y otro se abre la historia del arte en Fuchs. «El arte de hoy nos ha aportado cientos de realizaciones que van mucho más allá en todas las direcciones de lo que consiguió el arte renacentista; y el arte del futuro tiene necesariamente que significar lo más alto[69]».

6

El *pathos* que atraviesa la concepción de la historia de Fuchs es el *pathos* democrático de 1830. Eco del mismo fue el orador Victor Hugo. Y eco del eco son aquellos libros en los que Hugo como orador habla para la posteridad. La concepción de la historia de Fuchs es la que Hugo saluda en *William Shakespeare*: «El progreso es el paso del mismísimo Dios». Y el sufragio universal aparece como un reloj universal que mide el tiempo de

esos pasos. «Qui vote, régne», ha escrito Victor Hugo, implantando así las tablas de la ley del optimismo democrático. El cual incluso más tarde ha madurado ensoñaciones más que singulares. Una de ellas fantaseaba del modo siguiente: que «todos los trabajadores en lo espiritual deben en cuanto proletarios ser considerados personas de alto nivel tanto material como social». Puesto que «es un hecho innegable que, desde el flatulento cortesano en su uniforme recargado de oros hasta el asalariado sin resuello, todos los que ofrecen sus servicios por dinero… son víctimas indefensas del capitalismo[70]». Las tablas que implantara Victor Hugo pesan todavía sobre la obra de Fuchs. Por cierto que Fuchs permanece en la tradición democrática al apegarse a Francia con una especial predilección: al suelo en el que germinaron tres grandes revoluciones, al hogar de los exiliados, al origen del socialismo utópico, a la patria de Quinet y Michelet, que tanto odiaron la tiranía, a la tierra que cobija a los «communards». Así vivió en Marx y en Engels la imagen de Francia, así es como pasó a Mehring, y así se le aparecía a Fuchs ese país, como «la vanguardia de la libertad y la cultura[71]». Fuchs compara la chanza alada de los franceses con la plúmbea de los alemanes; compara a Heine con los que en su tiempo se quedaron en casa; compara el naturalismo alemán con las novelas satíricas francesas. Y de este modo, igual que Mehring, aboca en pronósticos plausibles, muy especialmente en el caso de Gerhart Hauptmann[72].

También para el coleccionista Fuchs es Francia una patria. A la figura del coleccionista, que con el tiempo aparece cada vez más atractiva, no se le ha dado todavía lo suyo. Nada nos impide creer que ninguna otra hubiese podido deparar ante los narradores románticos un aspecto más seductor. Pero en vano buscaremos entre los figurines de Hoffmann, de Quincey o de Nerval a este tipo al que mueven pasiones peligrosas, si bien domesticadas. Son románticas las figuras del viajante, del «flâneur», del jugador, del virtuoso. Pero falta la del coleccionista. Y es inútil buscarla en las «Fisiologías» que, desde el buhonero hasta el lobo de salón, no han dejado escapar una sola figura del panóptico parisino bajo Luis Felipe. Tanto más importante resulta entonces el puesto que el coleccionista ocupa en Balzac. Balzac le ha erigido un monumento que en absoluto tiene un sentido romántico. Claro que desde siempre fue extraño al romanticismo. Pero

también es verdad que hay pocos pasajes de su obra en los que la postura antirrománica se legitime tan sorprendentemente como en el boceto del Cousin Pons. Más que nada resulta significativo: cuanto mayor es la precisión con que conocemos los componentes de la colección para la que Pons vive, tanto menos llegamos a saber acerca de la historia de su adquisición. No hay un pasaje en *Le Cousin Pons* que pudiese compararse con las páginas en las que los Goncourt describen en sus diarios con una tensión jadeante la puesta a salvo de un hallazgo raro. Balzac no representa al cazador en las reservas del inventario, que como tal puede considerarse a cada coleccionista. El sentimiento capital que hace temblar todas las fibras de Pons, de Elie Magus, es el orgullo —orgullo de sus tesoros incomparables que guardan con una atención sin descanso—. Balzac pone todos los acentos en la representación del *propietario*, y el término *millonario* se le desliza como sinónimo del término coleccionista. Habla de París: «A menudo nos encontraremos allí con un Pons, con un Elie Magus, vestidos miserablemente… Tienen aspecto de no apegarse a nada, de no preocuparse por nada; no prestan atención ni a las mujeres ni a los gastos. Andan como en un sueño, sus bolsillos están vacíos, su mirada como vacía de pensamientos, y uno se pregunta a qué especie de parisinos pertenecen. Estas gentes son millonarios. Son coleccionistas; los hombres más apasionados que hay en el mundo[73]».

La imagen que Balzac esboza del coleccionista está más cerca de la figura de Fuchs, de su actividad y su plenitud, de lo que hubiésemos esperado de un romántico. Diríamos incluso, señalando el nervio vital del hombre en cuestión: en cuanto coleccionista Fuchs es balzaciano; es una figura balzaciana que ha crecido más que la concepción misma del escritor. ¿Quién estaría más en la línea de dicha concepción que un coleccionista, cuyo orgullo, cuya expansividad le inducen, no más que por aparecer a los ojos de todos con sus colecciones, a llevarlas al mercado en reproducciones, convirtiéndose de este modo —toque no menos balzaciano— en un hombre rico? No es sólo por ser un hombre concienzudo que se sabe conservador de tesoros, sino también por ser un gran coleccionista exhibicionista por lo que Fuchs se sintió motivado a publicar en cada una de sus obras exclusivamente material gráfico inédito que, casi sin excepción, procedía de

su propiedad. Para el primer volumen de *La caricatura de los pueblos europeos* coleccionó nada menos que 68 000 láminas para escoger entre ellas exactamente quinientas. Jamás reprodujo una lámina más de una vez. La profusión de su documentación y la amplitud de su influencia van de consuno. Ambas testimonian su procedencia de la raza de gigantes burgueses de hacia 1830. Drumont los caracteriza así: «Casi todos los jefes de la escuela de 1830 tenían la misma constitución extraordinaria, la misma fertilidad y la misma inclinación a lo grandioso. Delacroix lanza epopeyas sobre el lienzo, Balzac describe toda una sociedad entera, Dumas abarca en sus novelas cuatro mil años de historia del género humano. Todos ellos disponen de unas espaldas para las que ninguna carga resulta demasiado pesada[74]». Cuando en 1848 vino la Revolución, publicó Dumas un llamamiento a los obreros de París en el que se presenta como su igual. En veinte años había hecho cuatrocientas novelas y treinta y cinco dramas; había dado pan a 8160 personas: correctores de pruebas, impresores, tramoyistas y gentes de guardarropía; no se olvida de la «claque». El sentimiento con el que el historiador universal Fuchs creó la infraestructura económica de sus espléndidas colecciones quizás no sea del todo distinto del sentimiento que Dumas tenía de sí mismo. Esa infraestructura le permitirá más tarde llevar las riendas en el mercado parisino casi con tanta soberanía como en su propio elemento. El decano de los traficantes de arte en París solía decir de él hacia finales de siglo: «C'est le Monsieur qui mange tout Paris». Fuchs pertenece al tipo de «ramasseur»; tiene un gusto rabelaisiano por las cantidades, perceptible hasta en las exuberantes repeticiones de sus textos.

7

El árbol genealógico francés de Fuchs es el del coleccionista; el del historiador es alemán. La severidad de costumbres, tan característica del historiador Fuchs, es la que le confiere idiosincrasia alemana. Ya se la había dado a Gervinus, cuya *Historia de la literatura poética nacional* podríamos

decir que es uno de los primeros intentos de una historia del espíritu alemán. Tanto para Gervinus como después para Fuchs es típico que los grandes creadores se presenten, por así decirlo, con una figura marcial, y que lo activo, lo varonil, lo espontáneo de su naturaleza se imponga a costa de lo contemplativo, de lo femenino, de lo receptivo. Es cierto que a Gervinus le sale mejor. Cuando redactó su libro, la burguesía se encontraba en su esplendor; su arte estaba pletórico de energías políticas. Fuchs escribe en la época del imperialismo; expone polémicamente las energías políticas del arte de una época en cuya creación se atenuaban dichas energías de un día para otro. Pero las escalas valorativas de Gervinus siguen siendo las suyas. Incluso podríanlos seguirles la pista más hacia atrás, hasta el siglo dieciocho. Y desde luego de la mano del mismo Gervinus, cuyo discurso en memoria de F. C. Schlosser expresa espléndidamente el moralismo pugnaz del tiempo revolucionario de la burguesía. Se le ha reprochado a Schlosser «una severidad de costumbres melancólica». Gervinus objeta: «Esto es lo que Schlosser podría decir y diría contra esos reproches: que en la vida a grandes dimensiones, en la historia, no se aprende, aun con toda jovialidad de sentidos y de espíritu, un gusto superficial por la vida; que al considerarla no se aspira un desprecio hostil por los hombres, pero sí una visión rigurosa del mundo y unos principios fundamentales serios acerca de la vida; que la sustancia del mundo, por lo menos sobre los grandes que la han juzgado, que juzgaron a los hombres y que supieron medir en la propia vida interior la vida externa, sobre un Shakespeare, un Dante, un Maquiavelo, produjo una impresión que les formó en la seriedad y en el rigor[75]». Este es el origen del moralismo de Fuchs: un jacobinismo alemán, cuyo monumento conmemorativo es la Historia universal de Schlosser que Fuchs conoció ya en su juventud[76].

No sorprenderá que ese moralismo burgués contenga componentes que colisionan en Fuchs con los materialistas. Si Fuchs se hubiese puesto en claro acerca de ello, quizás hubiera logrado amortiguar ese choque. Está sin embargo convencido de que su consideración moralista de la historia armoniza perfectamente con el materialismo histórico. Es una ilusión la que le domina. Su substrato es la opinión, tan extendida como necesitada de una revisión, según la cual las revoluciones burguesas, tal y como la burguesía

las celebra, representan el árbol genealógico de la proletaria[77]. Frente a lo cual es decisivo orientar la mira al espiritualismo operante en esas revoluciones. La moral ha hilado sus brocados. La moral de la burguesía está bajo el signo de la interioridad (y ya en el dominio del Terror advertimos las primeras señales). Su punto cardinal es la conciencia, ya sea la del *citoyen* de Robespierre o la del ciudadano del mundo kantiano. El comportamiento burgués, ventajoso para sus propios intereses, pero referido a otro comportamiento complementario del proletariado, no correspondiente por cierto a los intereses de este último, proclamaba la conciencia como instancia moral. La conciencia está bajo el signo del altruismo. Aconseja al propietario actuar según conceptos cuya vigencia favorece mediatamente a los otros propietarios, y con toda facilidad aconseja lo mismo a los que nada poseen. Si estos últimos se acomodan a este consejo, la utilidad de su comportamiento para los propietarios es evidente y tanto más inmediata cuanto más problemática resulta para los que así actúan y para su clase. Por eso hay un premio de virtud para comportamiento semejante.

Así es como se impone la moral de clase. Pero lo hace de manera inconsciente. La burguesía no necesitó tanto de la consciencia para levantar esta moral como necesita de ella el proletariado para derribar a la burguesía. Fuchs no hace justicia a este hecho, porque cree que tiene que dirigir sus ataques contra la conciencia burguesa. Su ideología le parece un enredo. «El untuoso parloteo», escribe, «que, incluso frente a los más desvergonzados juicios de clase, desvaría respecto de la honradez subjetiva de quienes los formulan, no prueba sino la falta de carácter de los que hablan o escriben así; en el mejor de los casos prueba su cortedad[78]». Pero a Fuchs ni se le ocurre procesar al concepto mismo de bona fides (de la buena conciencia). Y sin embargo es algo que está al alcance del materialista histórico. No sólo porque reconoce en dicho concepto un soporte de la moral burguesa de clase, sino porque además no se le escapará que favorece la solidaridad del desorden moral con la falta de una planificación económica. Marxistas recientes han rozado, por lo menos a modo de sugerencia, este estado de la cuestión, Y así advierten respecto de la política de Lamartine, que éste hacía un uso excesivo de la bona fides:

«La democracia… burguesa… necesita este valor. El demócrata… es sincero por profesión. Así es como se siente por encima de la necesidad de seguirle la pista a los hechos reales[79]».

La reflexión, que orienta su punto de mira más hacia los intereses conscientes de los individuos que sobre el modo de comportamiento al que a menudo inconscientemente es impulsada su clase por su posición en el proceso de producción, esa reflexión lleva a una valoración excesiva del momento consciente en la formación de las ideologías. Resulta palpable en Fuchs, cuando éste explica: «El arte es en todas sus partes esenciales el enmascaramiento idealizado de la respectiva situación social. Porque hay una ley eterna… la de que toda situación política o social dominante urge idealizarse a sí misma para justificar así moralmente su existencia[80]». Nos estamos acercando a la médula del malentendido. Consiste en la opinión de que una falsa consciencia condiciona, por lo menos del lado de los explotados, la explotación, y sobre todo porque una consciencia recta sería para ellos una carga. Puede que esta proposición tenga una validez limitada en el presente, cuando la lucha de clases ha conseguido conmover con mucha fuerza toda la vida burguesa. En ningún caso es evidente la «mala conciencia» de los privilegiados en cuanto a las formas anteriores de la explotación. La cosificación no sólo hace opacas las relaciones entre los hombres; sino que además envuelve en niebla a los sujetos reales de dichas relaciones. Entre los que detentan el poder en la vida económica y los explotados se desliza todo un aparato de burocracias administrativas y jurídicas, cuyos miembros no son capaces de desempeñar funciones en cuanto sujetos morales plenamente responsables; su consciencia de la responsabilidad no es otra cosa que la expresión inconsciente de ese encanijamiento.

8

Ni siquiera el psicoanálisis ha conmovido el moralismo cuyas huellas comporta el materialismo histórico de Fuchs. Y así enjuicia la sexualidad

del modo siguiente: «Están justificadas todas las formas de la conducta de los sentidos en las que se manifieste lo creador de esa ley vital… Recusables en cambio son aquellas formas que degradan ese impulso superior a simple medio de una búsqueda de placeres refinados[81]». La signatura burguesa de este moralismo es evidente. A Fuchs le fue siempre extraña una justa desconfianza contra la proscripción burguesa del puro placer sexual y de los caminos, más o menos fantásticos, por los que llega a producirse. Cierto que declara como principio que «sólo puede hablarse de manera relativa de moralidad e inmoralidad». Pero en seguida establece en el mismo pasaje una excepción para la «inmoralidad absoluta», en la que «se trata de atentados contra los impulsos sociales de la sociedad, esto es de atentados que diríamos son contra natura». Es característica de esta manera de ver las cosas la victoria, según Fuchs legalizada históricamente, «de la masa en constante desarrollo sobre la individualidad degenerada[82]». En una palabra, que es válido decir que Fuchs «no ataca la justificación de un juicio condenatorio de los impulsos supuestamente corruptos, pero sí acomete contra la opinión acerca de su historia y de su alcance[83]».

Pero así se perjudica la clarificación del problema psicológico-sexual, que desde el dominio de la burguesía es especialmente importante. Aquí tienen su puesto los tabúes, de círculos más o menos amplios, sobre el placer sexual. Las represiones que producen en la masa sacan a la luz complejos masoquistas o sádicos, a los cuales los que detentan el poder entregan los objetos más oportunos de su política. Un coetáneo de Fuchs, Wedekind, se percató de estas conexiones. Fuchs desaprovechó su crítica social. Tanto más importante es el pasaje en el que, dando un rodeo por la historia natural, la recupera. Se trata de una peroración brillantísima en favor de la orgía. Según Fuchs, «el placer orgiástico… pertenece a las tendencias más valiosas de la cultura… debemos tener claro que la orgía… forma parte de lo que nos distingue del animal. Este, al contrario que el hombre, no conoce la orgía… El animal se retira de la pitanza más sabrosa y de la fuente más cristalina, cuando ha aplacado su hambre y su sed, y su urgencia sexual se limita generalmente a breves y determinados períodos del año. Otra cosa muy distinta ocurre al hombre, sobre todo al hombre creador. Este ni conoce el concepto de suficiente[84]». En los procesos de

ideas, en que Fuchs se ocupa críticamente de las normas heredadas, reside la fuerza de sus constataciones psicológico-sexuales. Estas son las que le capacitan para disipar ciertas ilusiones pequeñoburguesas. Así la de la cultura nudista en la que reconoce con razón «una revolución estrecha de miras». «Por fortuna ya no es el hombre un animal selvático… y queremos que la fantasía, incluida la erótica, desempeñe un papel en la vestimenta. No queremos en cambio esa organización de la humanidad que todo lo deprava[85]».

La concepción psicológica e histórica de Fuchs ha resultado de muchas maneras fructífera para la historia del traje. De hecho apenas hay otro tema que se acomode tanto como la moda al triple interés del autor —el histórico, el social y el erótico—. Lo cual se prueba ya en una definición cuyo troquelaje lingüístico recuerda a Karl Kraus. La moda, dice en *La historia de las costumbres*, indica «cómo se piensa llevar adelante el negocio de la moralidad pública[86]». Fuchs además no cae en el error acostumbrado de los comentadores (pensemos en un Max von Boehn) que investigan la moda sólo según puntos de vista eróticos y estéticos. Su papel como instrumento de dominio no se le escapa. De igual modo que expresa las diferencias más sutiles entre los estamentos, vigila sobre todo las toscas que hay entre las clases. En el tercer volumen de su historia de las costumbres dedica Fuchs a la moda un amplio ensayo cuya argumentación está resumida en el volumen complementario que dispone elementos decisivos. El primero está constituido por los «intereses de la división de clases»; el segundo representa «el modo de producción capitalista-privado» que procura aumentar sus posibilidades de venta cambiando mucho la moda; y no olvidemos en tercer lugar «las finalidades eróticamente estimulantes» de ésta[87].

El culto de lo creativo, que penetra toda la obra de Fuchs, consiguió nuevo alimento de sus estudios psicoanalíticos. Estos enriquecieron su concepción, determinada en su origen biológicamente, aunque no llegaran a corregirla. Fuchs acogió con entusiasmo la doctrina del origen erótico de los impulsos creadores. Pero su representación de lo erótico siguió estrechamente apegada a la más drástica (y biológicamente determinada) de la sensualidad. Eludió en lo posible la teoría de la represión y de los

complejos, que quizás hubiese modificado su concepción moralista de las relaciones sociales y sexuales. En Fuchs, el materialismo histórico hace que las cosas se deriven de un interés económico individual, consciente, más que de un interés de clase que al fin y al cabo opera inconscientemente; del mismo modo el impulso creador se acerca más a la intención sensual consciente que al inconsciente generador de imágenes[88]. El mundo erótico de imágenes en cuanto mundo simbólico, tal y como lo abrió Freud con su *Interpretación de los sueños*, sólo cobra vigencia en Fuchs cuando su participación interior en él es suma. En tal caso llena su exposición, aunque se evite toda referencia a su respecto. Así pasa con la magistral caracterización del dibujo de la época de la Revolución: «Todo es rígido, tieso, militar. Las gentes no se recuestan, ya que la plaza de armas no tolera ningún "¡descansen!". Incluso cuando se sientan, es como si quisieran levantarse de un salto. Todo su cuerpo está en tensión, como la flecha sobre la cuerda del arco. Y el color lo mismo que la línea. Claro que los cuadros dan una impresión fría, plúmbea… comparados con los del Rococó… El color tenía que ser duro…, metálico, para acomodarse al contenido[89]». Una ilustrativa observación acerca del fetichismo resulta más explícita. Les sigue la pista a sus equivalentes históricos. Parece que «el incremento del fetichismo del calzado y de la pierna indica que el culto de la vulva sustituye al culto de Príapo»; por el contrario, el incremento del fetichismo de los senos es una tendencia regresiva. «El culto del pie y de la pierna calzados refleja el dominio de la hembra sobre el varón; el culto de los senos refleja el papel de la hembra como objeto de placer del varón[90]». Fuchs hizo sus más hondas inspecciones en el mundo de los símbolos de la mano de Daumier. Lo que dice sobre los árboles en Daumier es uno de los hallazgos más afortunados de toda su obra. Percibe en ellos «una forma simbólica muy singular… en la que se expresa el sentimiento de responsabilidad social de Daumier, así como su convicción de que es un deber de la sociedad proteger al individuo… La configuración, típica en él, de los árboles… los representa siempre con ramas muy esparcidas, sobre todo si alguien está de pie o recostado debajo. En tales árboles, las ramas se extienden como los brazos de un gigante y parece literalmente que quieran alcanzar el infinito. Y así forman un techo impenetrable que mantiene todo

peligro lejos de aquellos que se han puesto bajo su protección[91]». Esta bella cavilación lleva a Fuchs a descubrir en el arte de Daumier una dominante materna.

9

Ninguna otra figura fue tan viva para Fuchs como Daumier. Le ha acompañado durante toda su vida de trabajo. Casi podría decirse que en ella se hizo Fuchs un dialéctico. Por lo menos la concibió en su plenitud y en su viviente contradicción. Si bien captó lo maternal en su arte y lo circunscribió de una manera impresionante, no menos consiguió familiarizarse con su otro polo, con lo varonil, con lo polémico. Con razón ha señalado que en la obra de Daumier falta el toque idílico; no sólo el paisaje, los animales y la naturaleza muerta, sino además el tema erótico y el autorretrato. El momento agonal es lo que ha arrebatado a Fuchs en Daumier. ¿O sería demasiado atrevido buscar en una pregunta el origen de las grandes caricaturas de este último? ¿Cómo se comportan los burgueses de mi tiempo, parece preguntarse Daumier, si nos imaginamos su lucha por la existencia como en una palestra? Daumier tradujo la vida pública y privada de los parisinos al lenguaje agonal. Más que con nada se entusiasma con la tensión atlética de todo el cuerpo, con sus excitaciones musculares. A lo cual en modo alguno contradice que quizás nadie haya dibujado con más garra que Daumier la postración corporal más profunda. Su concepción está hondamente emparentada, y así lo advierte Fuchs, con lo plástico. Rapta a los tipos que su época le ofrece, para exponerlos, olímpicos deformados, sobre un pedestal. Sobre todo son susceptibles de que los veamos así los estudios de jueces y abogados. El humor elegiaco con que Daumier gusta rodear al Panteón griego se refiere aún más inmediatamente a esa inspiración. Quizás ésta represente la solución del enigma que ya Baudelaire encontraba en el maestro: cómo puede su caricatura, con toda su violencia y su capacidad de impacto, estar tan libre de rencor.

Todas las fuerzas se animan en Fuchs cuando habla de Daumier. Ningún otro tema ha arrancado a su competencia relámpagos adivinatorios semejantes. El menor impulso se vuelve significativo. Una lámina, tan fugaz que sería un eufemismo llamarla inacabada, le basta a Fuchs para hacer una profunda cala en el genio productivo de Daumier. Sólo representa la mitad superior de una cabeza, en la que únicamente hablan la nariz y los ojos. Que el boceto se limite a dicha parte, que no tenga más objeto que el que mira, es para Fuchs indicio de que el interés central del pintor está en este caso en juego. Porque al ejecutar sus cuadros, cada pintor comienza por el sitio en que siente más implicados sus estímulos[92]. «Innumerables figuras de Daumier», leemos en la obra dedicada al pintor, «están ocupadas en mirar de la manera más concentrada posible, ya sea mirando hacia lo lejos, ya considerando determinadas cosas, o ya se trate de una mirada concentrada hacia la propia interioridad. Los personajes de Daumier miran literalmente con la punta de la nariz[93]».

10

Para el investigador, Daumier ha sido uno de los temas más afortunados. No fue menos el golpe más feliz del coleccionista. Fuchs advierte, y con un orgullo justificado, que las primeras carpetas de Daumier (y de Gavarni) no las trajo a Alemania una iniciativa estatal, sino la suya propia. No es el único entre los grandes coleccionistas que siente aversión por los museos. Le precedieron en ella los Goncourt, superándole en vehemencia. Si las grandes colecciones son socialmente menos problemáticas, si científicamente pueden resultar más útiles que las privadas, también es verdad que se les escapa su posibilidad más grande. El coleccionista tiene en su pasión una varita mágica que le hace descubrir fuentes nuevas. Lo cual vale también para Fuchs, que por ello se sentía opuesto al espíritu reinante en los museos bajo Guillermo II. Estaban éstos dispuestos para dar relieve a las llamadas piezas importantes. Como dice Fuchs, «este género de coleccionismo viene condicionado para el museo

actual incluso por razones de espacio. Pero dicho condicionamiento… en nada cambia el hecho de que recibamos… imágenes de la cultura del pasado muy incompletas. La vemos… en sus suntuosos ropajes de los días de fiesta, y sólo muy pocas veces en un traje, generalmente raído, de las jornadas de trabajo[94]».

Los grandes coleccionistas se distinguen con frecuencia por la originalidad con que seleccionan sus objetos. Hay excepciones: los Goncourt partían menos de los objetos que del conjunto que tenía que albergarlos; emprendieron la transfiguración del interior cuando éste acababa precisamente de morir. Pero lo normal es que los coleccionistas sean guiados por los objetos mismos. En el umbral de la época moderna son un gran ejemplo los humanistas, cuyos viajes y cuyas adquisiciones griegas testimonian la tenacidad con que se proponían hacer sus colecciones. Con Marolles, modelo de Damocéde, se introdujo, de la mano de La Bruyère, el coleccionista en la literatura (e incluso de manera muy ventajosa). Marolles fue el primero en reconocer la importancia de los grabados; su colección de 125 000 constituye el fondo del Cabinet des Estampes. La primera gran realización de la arqueología es el catálogo en siete volúmenes que al siglo siguiente compuso de sus colecciones el conde de Caylus. La colección de gemas de Stosch fue catalogada por Winckelmann por encargo del coleccionista. Incluso cuando la concepción científica, que pretendía tomar cuerpo en las colecciones, no alcanzaba ninguna duración, sí que la alcanzaba a veces la colección misma. Así la de Wallraf y Boisserée, cuyos fundadores, partiendo de la teoría romántico-nazarena, según la cual el arte de Colonia es el heredero del romano antiguo, crearon, con sus cuadros alemanes de la Edad Media, el fondo del Museo de dicha ciudad. Hay que colocar a Fuchs en la línea de esos grandes coleccionistas llenos de planes y dedicados sin distracción alguna a un solo asunto. La idea de Fuchs es restituir a la obra de arte su existencia en la sociedad, de la cual estaba amputada hasta el punto que el lugar en el que la encontró era el mercado. En éste perduraba, reducida a mercancía, lejos tanto de los que la producen como de los que pueden entenderla. El fetiche del mercado del arte es el nombre del maestro. Quizás aparezca como el mayor mérito histórico de Fuchs haber puesto a la historia del arte en vías de liberarse de ese fetiche.

Respecto de la escultura del período Tang escribe: «El completo anonimato de esos aditamentos funerarios, el hecho de que ni en un solo caso se conozca al creador individual de esas obras, es una prueba importante de que jamás se trata en ellas de vivencias artísticas particulares, sino del modo y manera en que la colectividad contempló entonces las cosas y el mundo[95]». Fuchs fue uno de los primeros en desarrollar el carácter específico del arte de masas, desarrollando también impulsos que había recibido del materialismo histórico.

El estudio del arte de masas lleva necesariamente a la cuestión de la reproducción técnica de la obra artística. «A cada época le corresponden técnicas reproductivas muy determinadas. Representan la respectiva posibilidad de desarrollo técnico y son… resultado de las necesidades de dicha época. Razón por la cual no es un fenómeno sorprendente que cada gran revolución histórica, que lleva el poder a clases distintas de las que dominaron hasta entonces, de también como resultado regular una modificación de las técnicas de la reproducción plástica. Hay que señalar este hecho con toda claridad[96]». Fuchs fue un pionero por estos atisbos. En ellos indicó temas en cuyo estudio puede ejercitarse el materialismo histórico. Uno de los más importantes entre ellos es el standard técnico de las artes. Seguirle la pista repara no pocos daños que un vago concepto de cultura ha causado en la historia del espíritu al uso (y a veces incluso en Fuchs mismo). Que «miles de los más sencillos alfareros hayan estado en situación… de formar sin más que con su muñeca hechuras tan audaces técnica como artísticamente[97]», es algo que a Fuchs le parece, y con razón, que acredita al arte chino antiguo. Ponderaciones técnicas le llevan una y otra vez a calas luminosas, prematuras para su época. Esta es la única manera de valorar su explicación de que la antigüedad no conozca la caricatura. ¿Qué exposición idealista de la historia no vería en ello un apoyo de la imagen clasicista de los griegos, de su noble sencillez y de su serena grandeza? ¿Y cómo explica Fuchs tal asunto? La caricatura, opina, es un arte de masas. No hay caricatura sin difusión masiva de sus productos. Y difusión masiva significa difusión barata. Pero es que «la antigüedad… no tenía, salvo las monedas, ninguna forma reproductiva poco costosa[98]». La

superficie de las monedas es demasiado pequeña para albergar una caricatura. Por eso, la antigüedad no conocía la caricatura.

La caricatura es un arte de masas igual que el cuadro de costumbres. Este carácter, difamatorio, se añadió al sospechoso que ya tenía según la historia del arte al uso. No así para Fuchs; su verdadero fuerte lo constituyen sus atisbos de cosas despreciadas, apócrifas. El camino hacia ellas, del cual el marxismo apenas le indicó más que el comienzo, tuvo que abrirlo como coleccionista por sus propias fuerzas. Necesitó para conseguirlo una pasión rayana en lo maníaco que plasmó los rasgos de Fuchs. Para saber en qué sentido, lo mejor es recorrer en las litografías de Daumier la larga serie de amantes del arte y de marchantes, de admiradores de la pintura y de conocedores de la escultura. Se parecen a Fuchs hasta en la constitución somática. Son figuras disparadas hacia arriba, chupadas, cuyas miradas se les salen de los ojos como lenguas de llamas. No sin razón se ha dicho que en ellas concibió Daumier a los descendientes de los alquimistas, nigromantes y avaros que se encuentran en los cuadros de los maestros antiguos[99]. A esta raza pertenece Fuchs como coleccionista. E igual que el alquimista junta a su bajo deseo de hacer oro la escrutación de las sustancias químicas, en las que se reúnen los planetas y los elementos formando las imágenes del hombre espiritual, así emprendió nuestro coleccionista, al satisfacer su *bajo* deseo de posesión, la escrutación de un arte en cuyas creaciones concurren las fuerzas de producción y las masas para formar las imágenes del hombre histórico. Hasta en los libros más tardíos se rastrea la dedicación apasionada con la que Fuchs se ocupa de dichas imágenes. «No es la última gloria», escribe, «de los tragaluces chinos ser un arte popular anónimo. No hay una sola epopeya que dé testimonio de sus creadores[100]». Si esta consideración, dedicada al anonimato y a lo que haya conservado las huellas manuales, no contribuye a la humanización de la humanidad más que ese culto al caudillo, que parece que se le quiere imponer recientemente, es algo, como tantas otras cosas sobre las que la enseñanza del pasado ha sido inútil, que tendrá que volver a enseñar el futuro.

NOTA DEL TRADUCTOR

En 1937, y en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, ve la luz este trabajo. En un curriculum vitae, redactado en 1934, y que Brecht remitiría a un comité danés para ayuda de exiliados, alega Benjamin: «En París he acordado con el gran coleccionista e historiador de la cultura Eduard Fuchs, igualmente refugiado, fijar en una exposición amplia y concluyente las líneas fundamentales del trabajo de toda su vida, cuyo material documental ha sido ocupado por la policía de Berlín y en gran parte destruido. En dicha exposición trabajo actualmente». En febrero de 1935 agradece desde San Remo a Horkheimer «su urgente deseo de recibir el trabajo sobre Fuchs. Me resulta por su carta evidente que he de darle preferencia a todos los otros proyectos». Sin embargo en mayo del mismo año le confiesa a Scholem que el estudio en cuestión «en verdad ni siquiera está empezado». «En mi último encuentro con Fuchs», comunicará a Horkheimer en julio de 1935, «he hecho que me cuente muchas cosas interesantes de sus comienzos bajo la Ley de los Socialistas». Sobre el texto ya terminado escribe a Scholem en abril de 1937: «Contiene en sus cuatro primeras partes una serie de reflexiones importantes respecto del materialismo dialéctico y que están además afinadas en orden a mi futuro libro». En julio del mismo año se desanima en carta a Fritz Lieb: «Por ahora no se publicará mi largo ensayo sobre Eduard Fuchs para no influenciar desfavorablemente las interminables negociaciones con los funcionarios alemanes acerca de la entrega de su colección; veo así que un proyecto tan querido pierde forma palpable». La orientación ideológica del texto tenía que desagradar a Scholem que, una vez más, veía a su amigo alejarse por las vías histórico-materialistas de otros proyectos que le incorporasen expresamente a la tradición judía. Benjamin le contesta en noviembre de 1937, dejando libre

un terreno de discusión tan diplomáticamente acotado como resbaladizo en sí: «No es que las reservas que opones al “Fuchs” me sorprendan en lo más mínimo. Pero es que el tema de este trabajo da ocasión —precisamente por su translucidez— a tratar acerca del método transparente, ocasión que quizás no se presente pronto tan favorable. Resulta idónea para abrirnos acceso a los ámbitos en los que se asienta originariamente nuestro debate».

En la notas de traductor al primer capítulo de este libro remito a «Walter Benjamin: estética y revolución», prólogo mío a la edición castellana de *Iluminaciones* /. Vuelvo a hacerlo para que el lector de estas notas al trabajo sobre Fuchs disponga del telón histórico de fondo que las hace si no comprensibles, sí al menos inteligibles. En el archivo de Potsdam se conserva una carta de Horkheimer del 16 de marzo de 1937, así como la contestación de Benjamin del 26 de mayo. Ninguna de las dos cartas están contenidas en los dos volúmenes de correspondencia benjaminiana que Scholem y Adorno publican en Suhrkamp en 1966. En la de Horkheimer se dice así: «Le ruego me permita hacer tachaduras en el primer capítulo, en el cual se trata de cuestiones fundamentales de la dialéctica histórica… siempre que dichas tachaduras parezcan deseables con vistas a la imagen total que debe presentar nuestra revista». Benjamin negocia: «He vuelto a ocuparme con toda exactitud del trabajo sobre Fuchs. Opino así sobre cada punto en el orden en que la lista los enumera. Me resultaría difícil renunciar al primer párrafo. Este párrafo tiene una importancia esencial para la óptica del lector, que queda con él preparado de antemano para entender que el autor se propone tomar una distancia grande para con su tema. Si dicho párrafo faltase, en el segundo, que pasaría a ocupar su lugar, aparecería sin mediación alguna la transición del término “coleccionista” al término “consideración materialista del arte”. Tal vez se avenga a las reservas que apoyan su propuesta de modificaciones, reservas que no se me ocultan en absoluto, sustituir en ese párrafo el término “marxista” por el término “materialista” y “marxismo” por “materialismo”. De este modo sería difícil que el primer párrafo tuviese repercusiones más explícitas que los dos que le siguen. Esperemos entonces poder mantenerlo». No se mantuvo en la edición de 1937, y sigue faltando en las alemanas de que ahora disponemos, de entre las cuales la primera es de 1963.

SOMBRAS BREVES

AMOR PLATÓNICO

La naturaleza y el tipo de un amor se perfilan rigurosamente en el destino que ese amor prepara al nombre y al apellido. El matrimonio, que quita a la mujer su apellido original para poner en su lugar el del marido, tampoco deja intacto su nombre de pila —lo cual vale para casi toda aproximación sexual—. Lo envuelve, lo cerca con apelativos cariñosos bajo los cuales es frecuente que no vuelva ya a aparecer más durante años, decenios. Al matrimonio en este amplio sentido se opone el amor platónico —y es así solamente como puede éste determinarse de veras, en el destino del nombre, no en el del cuerpo— con su único auténtico, único relevante sentido: como amor que no satisface en el nombre su deseo, sino que ama a la amada en su nombre, que en su nombre la posee y en su nombre la mima. Que guarde intacto, que proteja el nombre de la amada, es la sola expresión verdadera de la tensión, de la inclinación a la lejanía que se llama amor platónico. Para él la existencia de la amada procede, como rayos desde un núcleo incandescente, del nombre, y de éste procede incluso la obra del amante. Y así la *Divina Comedia* no es otra cosa que el aura en torno al nombre de Beatrice: la exposición más poderosa de que todas las fuerzas y figuras del cosmos proceden del nombre que surge a salvo del amor.

UNA VEZ ES NINGUNA VEZ

En lo erótico tiene esto una evidencia de lo más sorprendente. En tanto se corteja a una mujer con la duda constante de si nos escuchará, el cumplimiento no podrá venir sino junto con esa duda, a saber como redención, como decisión. Pero apenas se ha realizado en esa forma,

aparecerá en su lugar una añoranza nueva, insoportable, del mero cumplimiento desnudo en sí mismo e instantáneo. El primer cumplimiento se consume para el recuerdo más o menos en la decisión, esto es en su función frente a la duda: se hace abstracto. Según la medida del cumplimiento desnudo, absoluto, este una vez puede convertirse en ninguna vez. Y al revés, también quizás como cumplimiento se desprecie eróticamente en cuanto desnudo y absoluto. Así que cuando una aventura trivial nos toca en el recuerdo demasiado cerca, súbita y brutalmente, anulamos esa primera vez y la llamamos ninguna vez, porque buscamos las líneas de fuga de la espera para experimentar cómo la mujer, su punto de intersección, se anula ante nosotros. En don Juan, criatura afortunada del amor, el misterio reside en cómo en cada una de sus aventuras lleva adelante con la rapidez del rayo la decisión a la vez que la impetración dulcísima, recuperando en la ebriedad la espera y anticipando en la solicitación lo que decida. Ese de-una-vez-por-todas del goce, ese entrelazamiento de los tiempos sólo cobrará expresión musicalmente. Don Juan exige la música como cristal en el que el amor se quema.

LA POBREZA SE QUEDA SIEMPRE CON LAS GANAS

Que ningún palco de gala esté tan fuera del alcance de un bolsillo como el billete de entrada a la libre naturaleza de Dios, que incluso ésta, de la que sin embargo aprendimos que se otorga de buen grado a los vagabundos y mendigos, a los bribones y haraganes, guarde su rostro más consolador, más *callado* y más puro para los ricos, cuando se adentra a través de ventanas altas y grandes en sus sombrías, frescas salas, ésta es la verdad implacable que enseña la «villa» italiana al que por primera vez atraviesa sus puertas para lanzar una mirada sobre el mar y las montañas, pálidas ante lo que ha visto del otro lado, igual que un pequeño cliché Kodak ante la obra de un Leonardo. Sí, el paisaje cuelga para los ricos de un marco de ventana, y sólo para ellos lo ha firmado la mano magistral de Dios.

DEMASIADO CERCA

En sueños en la ribera izquierda del Sena ante Notre-Dame. Allí estaba yo, pero nada había allí que se pareciese a Notre-Dame. Sólo una edificación de ladrillo se alzaba con las últimas gradas de su mole por encima de un revestimiento de madera. Y, sin embargo, yo estaba, subyugado, ante Notre-Dame. Y lo que me subyugaba era la nostalgia. Nostalgia precisamente del París en el que, en sueños, me encontraba. ¿De dónde venía esa nostalgia? ¿Y de dónde su objeto desplazado, irreconocible? Ya está: me acerqué demasiado a él en mi sueño. La inaudita nostalgia, que me había sobrecogido en el corazón mismo de lo que añoraba, no era ésa que desde lejos apremia hacia la imagen. Era la venturosa que ha traspasado ya el umbral de la imagen y de la posesión y sólo sabe aún de la fuerza del nombre por el cual lo que vive, se transforma, envejece, se rejuvenece y, sin imagen, es el refugio de todas las imágenes.

SILENCIANDO PLANES

Pocas maneras de superstición están tan extendidas como la que retiene a las gentes de hablar entre sí de sus proyectos e intenciones más importantes. No sólo penetra este comportamiento todas las capas de la sociedad, sino que todo tipo de motivaciones humanas, desde las más triviales hasta las más soterradas, parece que participa de él. Claro que lo más inmediato se nos antoja tan vulgar y tan razonable que no pocos pensarán que no hay razón alguna para hablar de superstición. Nada resulta más comprensible que un hombre, al que le ha fallado algo, procure guardar para sí su fracaso y, para asegurarse esa posibilidad, calle acerca de sus propósitos. Pero esto es más bien la capa superficial de las razones de su determinación, el barniz trivial que disfraza las más profundas. Por debajo de ella está la segunda en forma de un saber sordo acerca de cómo la descarga motriz, la sucedánea satisfacción motriz de hablar debilita la capacidad de acción. Sólo escasas veces se ha tomado tan en serio como

merece ese carácter destructivo de la palabra que hasta la experiencia más simple conoce. Si pensamos en que casi todos los planes decisivos están vinculados a un nombre, que incluso están atados a él, veremos claramente qué caro sale el placer de pronunciarlo. No cabe duda de que a esta segunda capa le sigue una tercera. Es la idea de que sobre la ignorancia de los otros, sobre todo de los amigos, subimos como por los escalones de un alto horno. Y para que ésta no sea suficiente, hay todavía una última capa, la más amarga, en cuya profundidad penetra Leopardi con las siguientes palabras: «La confesión del propio sufrimiento no provoca compasión, sino complacencia, y no sólo en los enemigos, sino en todos los hombres que se enteran de ello, despierta alegría y ninguna pena. Porque es una confirmación de que quien sufre vale menos y uno mismo más». ¿Cuántos hombres estarían en situación de darse crédito a sí mismos si su razón les susurrase este atisbo de Leopardi? ¿Cuántos, asqueados por conocimiento tan amargo, no lo escupirían? Aparece entonces la superstición, una concentración farmacéutica de los ingredientes más amargos, que nadie podría probar por separado. En los usos populares y en los proverbios el hombre prefiere obedecer a lo oscuro, a lo enigmático, y menos en cambio dejarse predicar en el lenguaje de la sana razón toda la dureza y todo el dolor de la vida.

EN QUÉ RECONOCE UNO SU FUERZA

En las propias derrotas. Cuando hemos fracasado por debilidades nuestras, nos despreciamos y nos avergonzamos de ellas. Pero cuando somos fuertes, despreciamos nuestras derrotas y tenemos vergüenza de nuestra mala suerte. ¿Reconoceríamos nuestra fortaleza en la victoria y en la fortuna? ¿Quién no sabe que nada como precisamente ellas nos revelan nuestras debilidades más hondas? Quién no ha sentido, como un delicioso estremecimiento de debilidad, rondar sobre sí, tras una victoria en el combate o en el amor, la siguiente pregunta: ¿soy yo?, ¿me ocurre esto a mí, el más débil de todos? Otra cosa son las series de derrotas en las que

aprendemos fintas para ponemos en pie y en las que, avergonzados, nos bañamos como en la sangre del dragón. Ya sea la fama, el alcohol, el dinero, el amor —allí donde uno se siente fuerte, no conoce ni honra, ni miedo a ponerse en ridículo, ni contención alguna—. Ningún chalán se comportará tan impertinentemente ante uno de sus clientes como Casanova ante la Charpillon. Tales hombres viven en su fortaleza. Terrible y peculiar modo de vivir desde luego, pero ese es el precio de toda fuerza. Existencia en un tanque. Si vivimos dentro, nos hacemos estúpidos e inaccesibles, caemos en todas las fosas, tropezamos con todos los obstáculos, hozamos en la inmundicia, deshonramos la tierra. Pero sólo cuando estamos bien embadurnados, resultamos imbatibles.

SOBRE LA FE EN LAS COSAS QUE NOS PREDICAN

Investigar el estado en que uno se encuentra cuando apela a las fuerzas oscuras, es uno de los caminos más cortos y más seguros para conocer y criticar dichas fuerzas. Ya que todo prodigio tiene dos caras, la de quien lo hace y la de quien lo recibe. Y no es raro que la segunda sea más instructiva que la primera, puesto que incluye su misterio. Por esta vez no preguntaremos más: ¿qué ocurre con alguien que se hace proyectar grafológica o quirománticamente su biografía, que encarga se establezca su horóscopo? Podríamos creer que se trata por de pronto de un afán por comparar y comprobar. Con mayor o menor escepticismo pasará revista a todas y cada una de las afirmaciones que le hagan. Pero en realidad nada de eso. Más bien lo contrario. Sobre todo tiene una curiosidad tan ardiente por el resultado que parece como si esperase de éste información sobre alguien que es para él muy importante, pero completamente desconocido. La vanidad es el combustible de ese fuego. Pronto será un mar de llamas, puesto que tropieza con su propio nombre. Pero si la exposición del nombre es de suyo una de las influencias más fuertes que concebirse puedan sobre su portador (los americanos la han empleado de manera muy práctica al hacer que los anuncios luminosos se dirijan a los Smith y a los Brown), no

cabe duda que en la predicción dicha exposición va unida al contenido de lo que se diga. El asunto es así: la pretendida imagen interior que de la propia naturaleza llevamos en nosotros mismos es, de un minuto para otro, pura improvisación. Se orienta enteramente, por así decirlo, según las máscaras que le son presentadas. El mundo es un arsenal de esas máscaras. Y sólo el hombre atrofiado, devastado, las busca como un simulacro en su propio interior. Porque la mayoría de las veces nosotros mismos somos pobres en este aspecto. Por eso nada nos hace más felices que si alguien se nos acerca con un arca de máscaras exóticas y nos ofrece los ejemplares más raros, la máscara del asesino, la del magnate de las finanzas, la del viajero que da la vuelta al mundo. Mirar a través de ellas nos encanta. Vemos las constelaciones, los instantes en los que hemos sido de veras esto o lo otro o todo de una vez. Todos añoramos este juego de máscaras como ebriedad, y de ello viven hoy los echadores de cartas, los astrólogos y los que leen en la palma de la mano. Saben éstos transponernos a esas quedas pausas del destino, de las cuales sólo más tarde advertimos que contuvieron el embrión de un curso completamente distinto del que nos cayó en suerte. Que el destino se para como un corazón es algo que percibimos con un terror profundo y venturoso en esas imágenes de nuestra naturaleza aparentemente tan indigentes, aparentemente tan ladeadas, que el charlatán pone frente a nosotros. Y tanto más nos apresuramos a darle razón cuanto más sedientas sentimos ascender en nosotros las sombras de vidas que no hemos vivido jamás.

BELLO HORROR

Fuegos artificiales de la «Fête Nationale». Desde el Sacre-Coeur se desparraman sobre Montmartre fuegos de bengala. Arde el horizonte tras el Sena, los cohetes suben y se apagan en el suelo. En la cuesta empinada hay miles de personas apiñadas que siguen el espectáculo. Y esta multitud encrespa sin cesar un murmullo parecido al de los pliegues de una capa cuando el viento juega entre ellos. Pongámonos a la escucha más

atentamente: lo que resuena es otra cosa que la espera de cohetes y otros disparos luminosos. ¿No espera esa multitud sorda una desgracia, lo bastante grande para que de su tensión festiva salte la chispa, incendio o fin del mundo, algo que transformase ese murmullo aterciopelado de mil voces en un único grito, como cuando un golpe de viento descubre el forro escarlata de la capa? Porque el agudo grito del horror, el terror pánico son la otra cara de todas las fiestas de masas. El ligero estremecimiento que recorre como una llovizna espaldas innumerables los ansía. Para las masas en su existencia más honda, inconsciente, las fiestas de la alegría y los incendios son sólo un juego en el que se preparan para el instante enorme de la llegada a la madurez, para la hora en la que el pánico y la fiesta, reconociéndose como hermanos, tras una larga separación, se abracen en un levantamiento revolucionario.

SECRETO SIGNO

Se nos transmite por vía oral una frase de Schüler. Todo conocimiento, dice, debe contener un poquitito de contrasentido, como los dibujos en los tapices antiguos o los frisos ornamentales de entonces en los que siempre podemos percatarnos de una desviación insignificante respecto de su línea regular. Con otras palabras: lo decisivo no es la prosecución de conocimiento a conocimiento, sino el salto en cada uno de ellos. El salto es la marca imperceptible de autenticidad que los distingue de las mercancías en serie elaboradas según un patrón.

UNA FRASE DE CASANOVA

«Sabía», dice Casanova de una alcahueta, «que yo no tendría fuerza para irme sin darle algo». Extraña frase. ¿Qué fuerza hace falta para estafar a una alcahueta su salario? O dicho más exactamente: ¿cuál es la debilidad

en la que ésta puede siempre confiarse? Es la vergüenza. La alcahueta es venal; no es la vergüenza del cliente lo que la hace trabajar. Lleno de esa vergüenza, el cliente busca un escondite y encuentra el más escondido: en el dinero. La insolencia arroja sobre la mesa la primera moneda; la vergüenza paga cien más para encubrirla.

EL ÁRBOL Y EL LENGUAJE

Subí a una explanada y me tumbé bajo un árbol. El árbol era un álamo o un chopo. ¿Por qué no he retenido su familia? Porque mientras miraba el follaje y seguía su movimiento quedó en mí, captado por él de un golpe, el lenguaje que por un instante realizó en mi presencia sus antiquísimas nupcias con el árbol. Las ramas, y la cima con ellas, se balanceaban cavilosas o se balanceaban rehusándose; las hojas se mostraban complacientes o altaneras; la copa se erizaba contra una áspera corriente de aire, se estremecía ante ella o le hacía frente; el tronco disponía de su buen trozo de suelo sobre el que afincaba; y una hoja arrojaba su sombra sobre otra hoja. Un viento suave hacía música de bodas y enseguida llevó por todo el mundo, como un discurso de imágenes, a los hijos nacidos pronto de ese lecho.

EL JUEGO

El juego, como toda otra pasión, da a conocer su rostro como la chispa que en el ámbito corporal salta de un centro a otro, moviliza ora este órgano ora aquel otro y reúne y limita en él al ser entero. Este es el plazo acotado a la mano derecha hasta que la bola caiga en su casilla. Como un avión, vuela sobre las docenas de la ruleta, esparciendo en sus surcos la siembra de fichas. Anuncia ese plazo el instante, reservado únicamente al oído, en que la bola empieza su giro y el jugador está a la escucha de cómo la fortuna

afina sus contrabajos. En el juego, que se dirige a todos los sentidos, sin excluir el atávico de la videncia, le toca también la vez a los ojos. Todos los números le hacen guiños. Pero como ha olvidado el lenguaje de los gestos en lo que éste tiene de más decisivo, generalmente confunde a los que le hacen confianza. Y que son desde luego los que demuestran la más profunda devoción por el juego. Todavía un momento sigue ante ellos la apuesta perdida. El reglamento les retiene. No de otra manera retiene al amante la destemplanza de aquella a la que venera. Ve su mano al alcance de las suyas; pero no hará nada para cogerla. El juego tiene adictos apasionados que le aman por él mismo y de ningún modo por lo que da. Porque si se lo quita todo, buscarán la culpa en sí mismos. Dirán entonces: «He jugado mal». Y ese amor comporta en sí mismo la recompensa de su celo en tal medida que las pérdidas son agradables sólo porque con ellas dan prueba de su ánimo de sacrificio. Un caballero de la suerte tan intachable como lo fue el Príncipe de Ligne, asiduo a los clubs parisinos tras la caída de Napoleón, era famoso por la actitud con la que aceptaba las perdidas más extraordinarias. La actitud era un día y otro día siempre la misma. Dejaba que la mano derecha, que arrojaba continuamente sobre la mesa grandes apuestas, colgase luego lánguida. La izquierda en cambio permanecía inmóvil, horizontal, metida en su chaleco, sobre la parte derecha del pecho. Más tarde llegó a saberse por su ayuda de cámara que en su pecho había tres cicatrices, huella exacta de las uñas de los tres dedos que sin descanso se habían clavado en él.

LA LEJANÍA Y LAS IMÁGENES

¿No se alimentará la complacencia en el mundo de las imágenes de una obstinación sombría en contra del saber? Contemplo el paisaje: el mar está en su bahía terso como un espejo; los bosques suben como masas inmóviles, mudas, hasta la cumbre de las montañas; allá arriba, desmoronadas ruinas de castillos, tal y como ya lo estaban hace siglos; el cielo brilla sin nubes en un eterno azul. Así lo quiere el soñador. Que ese

mar se alza y se hunde en miles, pero que miles de olas; que los bosques se estremecen a cada instante desde las raíces hasta la última hoja; que en las piedras de los castillos en ruinas imperan derrumbamientos y grietas constantes; que en el cielo, antes de que se formen nubes, hierven gases en luchas invisibles; todo esto tiene que olvidarlo para entregarse a las imágenes. En ellas tiene reposo, eternidad. Cada batir de alas de un pájaro que le roza, cada ráfaga de viento que le estremece, cada cercanía que le toca, es un mentís. Pero la lejanía reconstruye su sueño; se apoya en cada muro de nubes y se enardece de nuevo en cada ventana iluminada. Y lo que le parece más perfecto es, si lo logra, tomarle al movimiento su aguijón, transformar la ráfaga de viento en un susurro y el deslizarse de los pájaros en un trazo en el cielo. El placer del soñador reside por tanto en poner un término a la naturaleza en el marco de desvaídas imágenes. Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta.

HABITANDO SIN HUELLAS

Si entramos en un cuarto burgués de los años ochenta, la impresión más fuerte, a pesar de toda la «amenidad» que quizás irradie, es la siguiente: «Nada tienes que buscar aquí». Nada tienes que buscar aquí porque no hay un solo rincón en el que no hubiese dejado su huella quien lo habita: en los estantes hay chucherías, en los butacones hay pañitos con sus iniciales, visillos ante los ventanales y rejillas ante la chimenea. Una bonita frase de Brecht nos ayuda a marcharnos, a marcharnos muy lejos: «¡Borra las huellas!». Aquí, en el cuarto burgués, el comportamiento contrario se ha hecho costumbre. Y viceversa, el interior obliga a sus habitantes a imponerse una cantidad altísima de costumbres. Se reúnen éstas en la imagen del «Señor amueblado», tal y como la tienen siempre presente las patronas. Habitar aquellos aposentos afelpados no era más que seguir una huella fundada por la costumbre. Incluso la cólera, que al menor daño embargaba a los dañados, no era quizás sino la reacción de un hombre al que le están borrando «las huellas de sus días sobre esta tierra». Huellas que

él mismo ha impreso en cojines y en sillones, las de sus parientes en las fotografías, las de sus bienes en fundas y estuches, huellas todas que parecen dejar a veces los cuartos tan superpoblados como un columbario. Los nuevos arquitectos lo han logrado con su acero y su vidrio: han creado espacios en los que no resulta fácil dejar una huella. «Tras lo dicho», escribió ya hace veinte años Scheerbart, «podemos hablar de una cultura del vidrio. El nuevo ambiente de vidrio transformará al hombre por completo. Y no nos queda ahora sino desear que dicha cultura nueva no encuentre demasiados enemigos».

SOMBRAS BREVES

Cuando se acerca el mediodía, las sombras son todavía bordes negros, marcados, en el flujo de las cosas, y están dispuestas a retirarse quedas, de improviso, a su armazón, a su misterio. Entonces es que ha llegado en su plenitud concentrada, acurrucada, la hora de. Zaratustra, del pensador en el «mediodía de la vida», en el «jardín estival». Ya que, como el sol en lo más alto de su curso, el conocimiento da de las cosas el más riguroso contorno.

NOTA DEL TRADUCTOR

En 1929 publica la *Neue Schweizer Rundschau* los ocho primeros capítulos de estas «Sombras breves». Los restantes verán la luz en 1933 *en Die Kölnische Zeitung*. En ambos casos concluye la publicación el mismo capítulo que da título a la serie. «Bello horror» quiso Benjamin publicarlo en la primera serie (y así lo hacemos nosotros ahora), pero prescindió de él entonces por sugerencia de Max Rychner, a quien escribe el 7 de junio de 1929: «En el contexto de estas notas no doy valor decisivo a "Bello horror", por muy querido que me resulte a causa de la vivencia de la que procede. Pero para no invocar inmodestamente para estas sombras el número nueve de las musas, le envío una nueva para el lugar que ha quedado libre; quedamos, pues, en diez». En 1934, y en la revista de Zürich *Der öffentliche Dienst*, aparece «Bello horror».

EL CARACTER DESTRUCTIVO

Puede ocurrirle a alguno que, al contemplar su vida retrospectivamente, reconozca que casi todos los vínculos fuertes que ha padecido en ella tienen su origen en hombres sobre cuyo «carácter destructivo» está todo el mundo de acuerdo. Un día, quizás por azar, tropezará con este hecho, y cuanto más violento sea el choque que le cause, mayores serán las probabilidades de que se represente el carácter destructivo.

El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio.

El carácter destructivo es joven y alegre. Porque destruir rejuvenece, ya que aparta del camino las huellas de nuestra edad; y alegra, puesto que para el que destruye dar de lado significa una reducción perfecta, una erradicación incluso de la situación en que se encuentra. A esta imagen apolínea del destructivo nos lleva por de pronto el atisbo de lo muchísimo que se simplifica el mundo si se comprueba hasta qué punto merece la pena su destrucción. Este es el gran vínculo que enlaza unánimemente todo lo que existe. Es un panorama que depara al carácter destructivo un espectáculo de la más honda armonía.

El carácter destructivo trabaja siempre fresco. Es la naturaleza la que, al menos indirectamente, le prescribe el ritmo: porque tiene que tomarle la delantera. De lo contrario será ella la que emprenda la destrucción.

Al carácter destructivo no le ronda ninguna imagen. Tiene pocas necesidades y la mínima sería saber qué es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido. Por de pronto, por lo menos por un instante, el espacio vacío, el sitio donde estuvo la cosa que ha vivido el sacrificio. Enseguida habrá alguien que lo necesite sin ocuparlo.

El carácter destructivo hace su trabajo y sólo evita el creador. Así como el que crea, busca para sí la soledad, tiene que rodearse constantemente el

que destruye de gentes que atestigüen su eficiencia.

El carácter destructivo es una señal. Así como un punto trigonométrico está expuesto por todos lados al viento, él está por todos lados expuesto a las habladurías. No tiene sentido protegerle en contra.

El carácter destructivo no está interesado en absoluto en que se le entienda. Considera superficiales los empeños en esa dirección. En nada puede dañarle ser malentendido. Al contrario, lo provoca, igual que lo provocaron los oráculos, instituciones destructivas del Estado. El más pequeño burgués de todos los fenómenos, el cotilleo, tiene lugar sólo porque las gentes no quieren ser malentendidas. El carácter destructivo deja que se le entienda mal; no favorece el cotilleo.

El carácter destructivo es el enemigo del hombre-estuche. El hombre-estuche busca su comodidad y la médula de ésta es la envoltura. El interior del estuche es la huella que aquél ha impreso en el mundo envuelta en terciopelo. El carácter destructivo borra incluso las huellas de la destrucción.

El carácter destructivo milita en el frente de los tradicionalistas. Algunos transmiten las cosas en tanto que las hacen intocables y las conservan; otros las situaciones en tanto que las hacen manejables y las liquidan. A estos se les llama destructivos.

El carácter destructivo tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique). De ahí que el carácter destructivo sea la confianza misma.

El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos.

El carácter destructivo no vive del sentimiento de que la vida es valiosa, sino del sentimiento de que el suicidio no merece la pena.

NOTA DEL TRADUCTOR

Se publica en *Die Frankfurter Zeitung* el 20 de noviembre de 1931. En octubre del mismo año escribe a Scholem: «Desde hace aproximadamente un año trato más de cerca que a nadie a Gustav Glück, director del departamento extranjero de una sociedad de créditos, y de él podrás encontrar una especie de retrato en bosquejo —entiéndelo cum grano salis— en “El carácter destructivo” que te he enviado».

EXPERIENCIA Y POBREZA

En nuestros libros de cuentos está la fábula del anciano que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Sólo tienen que cavar. Cavaron, pero ni rastro del tesoro. Sin embargo cuando llega el otoño, la viña aporta como ninguna otra en toda la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad. Mientras crecíamos nos predicaban experiencias parejas en son de amenaza o para sosegarnos: «Este jovencito quiere intervenir. Ya irás aprendiendo». Sabíamos muy bien lo que era experiencia: los mayores se la habían pasado siempre a los más jóvenes. En términos breves, con la autoridad de la edad, en proverbios; prolijamente, con locuacidad, en historias; a veces como una narración de países extraños, junto a la chimenea, ante hijos y nietos. ¿Pero dónde ha quedado todo eso? ¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido? ¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación a generación? ¿A quién le sirve hoy de ayuda un proverbio? ¿Quién intentará habérselas con la juventud apoyándose en la experiencia?

La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por

caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano.

Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica. Y el reverso de esa pobreza es la sofocante riqueza de ideas que se dio entre la gente —o más bien que se les vino encima— al reanimarse la astrología y la sabiduría yoga, la Christian Science y la quiromancia, el vegetarianismo y la gnosis, la escolástica y el espiritismo. Porque además no es un reanimarse auténtico, sino una galvanización lo que tuvo lugar. Se impone pensar en los magníficos cuadros de Ensor en los que los duendes llenan las calles de las grandes ciudades: horteras disfrazados de carnaval, máscaras desfiguradas, empolvadas de harina, con coronas de oropel sobre las frentes, deambulan imprevisibles a lo largo de las callejuelas. Quizás esos cuadros sean sobre todo una copia del renacimiento caótico y horripilante en el que tantos ponen sus esperanzas. Pero desde luego está clarísimo: la pobreza de nuestra experiencia no es sino una parte de la gran pobreza que ha cobrado rostro de nuevo —y tan exacto y perfilado como el de los mendigos en la Edad Media. ¿Para qué valen los bienes de la educación si no nos une a ellos la experiencia? Y adonde conduce simularla o solaparla es algo que la espantosa malla híbrida de estilos y cosmovisiones en el siglo pasado nos ha mostrado con tanta claridad que debemos tener por honroso confesar nuestra pobreza. Sí, confesémoslo: la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata de una especie de nueva barbarie.

¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra. Entre los grandes creadores siempre ha habido implacables que lo primero que han hecho es tabula rasa. Porque querían tener mesa para dibujar, porque fueron constructores. Un constructor fue Descartes que por de pronto no quiso tener para toda su filosofía nada más que una única

certeza: «Pienso, luego existo». Y de ella partió. También Einstein ha sido un constructor al que de repente de todo el ancho mundo de la física sólo le interesó una mínima discrepancia entre las ecuaciones de Newton y las experiencias de la astronomía. Y este mismo empezar desde el principio lo han tenido presente los artistas al atenerse a las matemáticas y construir, como los cubistas, el mundo con formas estereométricas. Paul Klee, por ejemplo, se ha apoyado en los ingenieros. Sus figuras se diría que han sido proyectadas en el tablero y que obedecen, como un buen auto obedece hasta en la carrocería sobre todo a las necesidades del motor, sobre todo a lo interno en la expresión de sus gestos. A lo interno más que a la interioridad: que es lo que las hace bárbaras.

Hace largo tiempo que las mejores cabezas han empezado aquí y allá a hacer versos a estas cosas. Total falta de ilusión sobre la época y sin embargo una confesión sin reticencias en su favor: es característico. Da lo mismo que el poeta Bert Brecht constate que el comunismo no es un justo reparto de la riqueza, sino de la pobreza, o que el precursor de la arquitectura moderna, Adolf Loos, explique: «Escribo únicamente para hombres que poseen una sensibilidad moderna. Para hombres que se consumen en la añoranza del Renacimiento o del Rococó, para esos no escribo». Un artista tan intrincado como el pintor Paul Klee y otro tan programático como Loos, ambos rechazan la imagen tradicional, solemne, noble del hombre, imagen adornada con todas las ofrendas del pasado, para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época. Nadie le ha saludado más risueña, más alegremente que Paul Scheerbart. En sus novelas, que de lejos parecen como de Jules Verne, se ha interesado Scheerbart (a diferencia de Verne que hace viajar por el espacio en los más fantásticos vehículos a pequeños rentistas ingleses o franceses), por cómo nuestros telescopios, nuestros aviones y cohetes convierten al hombre de antaño en una criatura nueva digna de atención y respeto. Por cierto que esas criaturas hablan ya en una lengua enteramente distinta. Y lo decisivo en ella es un trazo caprichosamente constructivo, esto es contrapuesto al orgánico. Resulta inconfundible en el lenguaje de las personas o más bien de las gentes de Scheerbart; ya que rechazan la semejanza entre los hombres —principio

fundamental del humanismo—. Incluso en sus nombres propios: Peka, Labu, Sofanti, así se llaman las gentes en el libro que tiene como título el nombre de su héroe: «Lesabendio». También los rusos gustan dar a sus hijos nombres «deshumanizados»: los llaman «Octubre» según el mes de la revolución, o «Pjatiletka» según el plan quinquenal, o «Awischim» según una sociedad de líneas aéreas. No se trata de una renovación técnica del lenguaje, sino de su movilización al servicio de la lucha o del trabajo; en cualquier caso al servicio de la modificación de la realidad y no de su descripción.

Volvamos a Scheerbart: concede gran importancia a que sus gentes —y a ejemplo suyo sus conciudadanos— habiten en alojamientos adecuados a su clase: en casas de vidrio, desplazables, móviles, tal y como entretanto las han construido Loos y Le Corbusier. No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen «aura». El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión. André Gide, gran escritor, ha dicho: «cada cosa que quiero poseer, se me vuelve opaca». ¿Gentes como Scheerbart sueñan tal vez con edificaciones de vidrio porque son confesores de una nueva pobreza? Pero quizás diga más una comparación que la teoría. Si entramos en un cuarto burgués de los años ochenta la impresión más fuerte será, por muy acogedor que parezca, la de que nada tenemos que buscar en él. Nada tenemos que buscar en él, porque no hay en él un solo rincón en el que el morador no haya dejado su huella: chucherías en los estantes, velillos sobre los sofás, visillos en las ventanas, rejillas ante la chimenea. Una hermosa frase de Brecht nos ayudará a seguir, a seguir lejos: «Borra las huellas», dice el estribillo en el primer poema del «Libro de lectura para los habitantes de la ciudad». Pero en este cuarto burgués se ha hecho costumbre el comportamiento opuesto. Y viceversa, el «intérieur» obliga al que lo habita a aceptar un número altísimo de costumbres, costumbres que desde luego se ajustan más al interior en el que vive que a él mismo. Esto lo entiende todo aquel que conozca la actitud en que caían los moradores de esos aposentos afelpados cuando algo se enredaba en el gobierno doméstico. Incluso su manera de enfadarse (animosidad que paulatinamente comienza a desaparecer y que podían poner en juego con

todo virtuosismo) era sobre todo la reacción de un hombre al que le borran «las huellas de sus días sobre esta tierra». Cosa que han llevado a cabo Scheerbart con su vidrio y el grupo «Bauhaus» con su acero: han creado espacios en los que resulta difícil dejar huellas. «Después de lo dicho», explica Scheerbart veinte años ha, «podemos hablar de una cultura del vidrio. El nuevo ambiente de vidrio transformará por completo al hombre. Y sólo nos queda desear que esta nueva cultura no halle excesivos enemigos».

Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes o inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han «devorado» todo, «la cultura» y «el hombre», y están sobresaturados y cansados. Nadie se siente tan concernido como ellos por las palabras de Scheerbart: «Estáis todos tan cansados, pero sólo porque no habéis concentrado todos vuestros pensamientos en un plan enteramente simple y enteramente grandioso». Al cansancio le sigue el sueño, y no es raro por tanto que el ensueño indemnice de la tristeza y del cansancio del día y que muestre realizada esa existencia enteramente simple, pero enteramente grandiosa para la que faltan fuerzas en la vigilia. La existencia del ratón Micky es ese ensueño de los hombres actuales. Es una existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos. Ya que lo más notable de ellos es que proceden todos sin maquinaria, improvisados, del cuerpo del ratón Micky, del de sus compañeros y sus perseguidores, o de los muebles más cotidianos, igual que si saliesen de un árbol, de las nubes o del océano. Naturaleza y técnica, primitivismo y confort van aquí a una, y ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable, y en la cual un auto no pesa más que un sombrero de paja y la fruta en el

árbol se redondea tan deprisa como la barquilla de un globo. Pero mantengamos ahora distancia, retrocedamos.

Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo «actual». La crisis económica está a las puertas y tras ella, como una sombra, la guerra inminente. Aguantar es hoy cosa de los pocos poderosos que, Dios lo sabe, son menos humanos que muchos; en el mayor de los casos son más bárbaros, pero no de la manera buena. Los demás en cambio tienen que arreglárselas partiendo de cero y con muy poco. Lo hacen a una con los hombres que desde el fondo consideran lo nuevo como cosa suya y lo fundamentan en atisbos y renuncia. En sus edificaciones, en sus imágenes y en sus historias la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose. Tal vez esta risa suene a algo bárbaro. Bien está. Que cada uno ceda a ratos un poco de humanidad a esa masa que un día se la devolverá con intereses, incluso con interés compuesto[101].

TESIS DE FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

1

Es notorio que ha existido, según se dice, un autómata construido de tal manera que resultaba capaz de replicar a cada jugada de un ajedrecista con otra jugada contraria que le aseguraba ganar la partida. Un muñeco trajeado a la turca, en la boca una pipa de narguile, se sentaba a tablero apoyado sobre una mesa espaciosa. Un sistema de espejos despertaba la ilusión de que esta mesa era transparente por todos sus lados. En realidad se sentaba dentro un enano jorobado que era un maestro en el juego del ajedrez y que guiaba mediante hilos la mano del muñeco. Podemos imaginarnos un equivalente de este aparato en la filosofía. Siempre tendrá que ganar el muñeco que llamamos «materialismo histórico». Podrá habérselas sin más ni más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología que, como es sabido, es hoy pequeña y fea y no debe dejarse ver en modo alguno.

2

«Entre las peculiaridades más dignas de mención del temple humano», dice Lotz, «cuenta, a más de tanto egoísmo particular, la general falta de envidia del presente respecto a su futuro». Esta reflexión nos lleva a pensar que la imagen de felicidad que albergamos se halla enteramente teñida por el tiempo en el que de una vez por todas nos ha relegado el decurso de nuestra existencia. La felicidad que podría despertar nuestra envidia existe sólo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con los que hubiésemos podido hablar, entre las mujeres que hubiesen podido entregársenos. Con otras palabras, en la representación de felicidad vibra inalienablemente la de redención. Y lo mismo ocurre con la representación

de pasado, del cual hace la historia asunto suyo. El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una *flaca* fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos. No se debe despachar esta exigencia a la ligera. Algo sabe de ello el materialismo histórico.

3

El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia. Por cierto, que sólo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado. Lo cual quiere decir: sólo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos. Cada uno de los instantes vividos se convierte en una *citation à l'ordre du jour*, pero precisamente del día final.

4

Buscad primero comida y vestimenta, que el
reino de Dios se os dará luego por sí mismo.
HEGEL, 1807.

La lucha de clases, que no puede escapársele de vista a un historiador educado en Marx, es una lucha por las cosas ásperas y materiales sin las que no existen las finas y espirituales. A pesar de ello estas últimas están presentes en la lucha de clases de otra manera a como nos representaríamos un botín que le cabe en suerte al vencedor. Están vivas en ella como confianza, como coraje, como humor, como astucia, como denuedo, y actúan retroactivamente en la lejanía de los tiempos. Acaban por poner en

cuestión toda nueva victoria que logren los que dominan. Igual que flores que tornan al sol su corola, así se empeña lo que ha sido, por virtud de un secreto heliotropismo, en volverse hacia *el* sol que se levanta en el cielo de la historia. El materialista histórico tiene que entender de esta modificación, la más imperceptible de todas.

5

La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad. «La verdad no se nos escapará»; esta frase, que procede de Gottfried Keller, designa el lugar preciso en que el materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella. (La buena nueva, que el historiador, anhelante, aporta al pasado viene de una boca que quizás en el mismo instante de abrirse hable al vacío).

6

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante. En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla. El Mesías no viene únicamente como redentor; viene como vencedor del Anticristo. El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo

siguiente: *tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.

7

Pensad qué oscuro y qué helador
es este valle que resuena a pena.
BRECHT: *La ópera de cuatro cuartos*.

Fustel de Coulanges recomienda al historiador, que quiera revivir una época, que se quite de la cabeza todo lo que sepa del decurso posterior de la historia. Mejor no puede calarse el procedimiento con el que ha roto el materialismo histórico. Es un procedimiento de empatía. Su origen está en la desidia del corazón, en la acedía que desespera de adueñarse de la auténtica imagen histórica que relumbra fugazmente. Entre los teólogos de la Edad Media pasaba por ser la razón fundamental de la tristeza. Flaubert, que hizo migas con ella, escribe: «Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage». La naturaleza de esa tristeza se hace patente al plantear la cuestión de con quién entra en empatía el historiador historicista. La respuesta es innegable que reza así: con el vencedor. Los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido una vez. La empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento. Con lo cual decimos lo suficiente al materialista histórico. Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. En el materialista histórico tienen que contar con un espectador distanciado. Ya que los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un

documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo.

8

La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el «estado de excepción» en el que vivimos. Hemos de llegar a un concepto de la historia que le corresponda. Tendremos entonces en mientes como cometido nuestro provocar el verdadero estado de excepción; con lo cual mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. No en último término consiste la fortuna de éste en que sus enemigos salen a su encuentro, en nombre del progreso, como al de una norma histórica. No es *en absoluto* filosófico el asombro acerca de que las cosas que estamos viviendo sean «todavía» posibles en el siglo veinte. No está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser de éste: que la representación de historia de la que procede no se mantiene.

9

Tengo las alas prontas para alzarme,
Con gusto vuelvo atrás,
Porque de seguir siendo tiempo vivo,
Tendría poca suerte.
GERHARD SCHOLEM: *Gruss vom Angelus*.

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le

tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

10

Los temas de meditación que la regla monástica señalaba a los hermanos tenían por objeto prevenirlos contra el mundo y contra sus pompas. La concatenación de ideas que ahora seguimos procede de una determinación parecida. En un momento en que los políticos, en los cuales los enemigos del fascismo habían puesto sus esperanzas, están por el suelo y corroboran su derrota traicionando su propia causa, dichas ideas pretenden liberar a la criatura política de las redes con que lo han embaucado. La reflexión parte de que la testaruda fe de estos políticos en el progreso, la confianza que tienen en su «base en las masas» y finalmente su servil inserción en un aparato incontrolable son tres lados de la misma cosa. Además procura darnos una idea de lo cara que le resultará a nuestro habitual pensamiento una representación de la historia que evite toda complicidad con aquella a la que los susodichos políticos siguen aferrándose.

11

El conformismo, que desde el principio ha estado como en su casa en la socialdemocracia, no se apega sólo a su táctica política, sino además a sus concepciones económicas. Él es una de las causas del derrumbamiento ulterior. Nada ha corrompido tanto a los obreros alemanes como la opinión de que están nadando con la corriente. El desarrollo técnico era para ellos la pendiente de la corriente a favor de la cual pensaron que nadaban. Punto éste desde el que no había más que un paso hasta la ilusión de que el trabajo en la fábrica, situado en el impulso del progreso técnico, representa una ejecutoria política. La antigua moral protestante del trabajo celebra su resurrección secularizada entre los obreros alemanes. Ya el «Programa de Gotha» lleva consigo huellas de este embrollo. Define el trabajo como «la fuente de toda riqueza y toda cultura». Barruntando algo malo, objetaba Marx que el hombre que no posee otra propiedad que su fuerza de trabajo «tiene que ser esclavo de otros hombres que se han convertido en propietarios». No obstante sigue extendiéndose la confusión y enseguida proclamará Josef Dietzgen: «El Salvador del tiempo nuevo se llama trabajo. En… la mejora del trabajo… consiste la riqueza, que podrá ahora consumar lo que hasta ahora ningún redentor ha llevado a cabo». Este concepto marxista vulgarizado de lo que es el trabajo no se pregunta con la calma necesaria por el efecto que su propio producto hace a los trabajadores en tanto no puedan disponer de él. Reconoce únicamente los progresos del dominio de la naturaleza, pero no quiere reconocer los retrocesos de la sociedad. Ostenta ya los rasgos tecnocráticos que encontraremos más tarde en el fascismo. A éstos pertenece un concepto de la naturaleza que se distingue catastróficamente del de las utopías socialistas anteriores a 1848. El trabajo, tal y como ahora se le entiende, desemboca en la explotación de la naturaleza que, con satisfacción ingenua, se opone a la explotación del proletariado. Comparadas con esta concepción positivista demuestran un sentido sorprendentemente sano las fantasías que tanta materia han dado para ridiculizar a un Fourier. Según éste, un trabajo social bien dispuesto debiera tener como consecuencias que cuatro lunas iluminasen la noche de la tierra, que los hielos se retirasen de los polos, que el agua del mar ya no sepa a sal y que los animales feroces pasen al servicio de los hombres. Todo lo cual ilustra un trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, está en

situación de hacer que alumbre las criaturas que como posibles dormitan en su seno. Del concepto corrompido de trabajo forma parte como su complemento la naturaleza que, según se expresa Dietzgen, «está ahí gratis».

12

Necesitamos de la historia, pero la necesitamos
de otra manera a como la necesita el holgazán
mimado en los jardines del saber.
NIETZSCHE: *Sobre las ventajas e inconvenientes de la historia*.

La clase que lucha, que está sometida, es el sujeto mismo del conocimiento histórico. En Marx aparece como la última que ha sido esclavizada, como la clase vengadora que lleva hasta el final la obra de liberación en nombre de generaciones vencidas. Esta consciencia, que por breve tiempo cobra otra vez vigencia en el espartaquismo, le ha resultado desde siempre chabacana a la socialdemocracia. En el curso de tres decenios ha conseguido apagar casi el nombre de un Blanqui cuyo timbre de bronce había conmovido al siglo precedente. Se ha complacido en cambio en asignar a la clase obrera el papel de redentora de generaciones futuras. Con ello ha cortado los nervios de su fuerza mejor. La clase desaprendió en esta escuela tanto el odio como la voluntad de sacrificio. Puesto que ambos se alimentan de la imagen de los antecesores esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados.

13

Nuestra causa se hace más clara cada día
y cada día es el pueblo más sabio.
WILHELM DIETZGEN: *La religión de la socialdemocracia*.

La teoría socialdemócrata, y todavía más su praxis, ha sido determinada por un concepto de progreso que no se atiene a la realidad, sino que tiene pretensiones dogmáticas. El progreso, tal y como se perfilaba en las cabezas de la socialdemocracia, fue un progreso en primer lugar de la humanidad misma (no sólo de sus destrezas y conocimientos). En segundo lugar era un progreso inconcluible (en correspondencia con la infinita perfectibilidad humana). Pasaba por ser, en tercer lugar, esencialmente incesante (recorriendo por su propia virtud una órbita recta o en forma espiral). Todos estos predicados son controvertibles y en cada uno de ellos podría iniciarse la crítica. Pero si ésta quiere ser rigurosa, deberá buscar por detrás de todos esos predicados y dirigirse a algo que les es común. La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso.

14

La meta es el origen.
KARL KRAUS: *Palabras en verso*.

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, «tiempo -ahora». Así la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de «tiempo-ahora» que él hacía saltar del continuum de la historia. La Revolución francesa se entendió a sí misma como una Roma que retorna. Citaba a la Roma antigua igual que la moda cita un ropaje del pasado. La moda husmea lo actual dondequiera que lo actual se mueva en la jungla de

otrora. Es un salto de tigre al pasado. Sólo tiene lugar en una arena en la que manda la clase dominante. El mismo salto bajo el cielo despejado de la historia es el salto dialéctico, que así es como Marx entendió la revolución.

15

La consciencia de estar haciendo saltar el continuum de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran Revolución introdujo un calendario nuevo. El día con el que comienza un calendario cumple oficio de acelerador histórico del tiempo. Y en el fondo es el mismo día que, en figura de días festivos, días conmemorativos, vuelve siempre. Los calendarios no cuentan, pues, el tiempo como los relojes. Son monumentos de una consciencia de la historia de la que no parece haber en Europa desde hace cien años la más leve huella. Todavía en la Revolución de julio se registró un incidente en el que dicha consciencia consiguió su derecho. Cuando llegó el anochecer del primer día de lucha, ocurrió que en varios sitios de París, independiente y simultáneamente, se disparó sobre los relojes de las torres. Un testigo ocular, que quizás deba su adivinación a la rima, escribió entonces:

«Qui le croirait! on dit, qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués au pied de chaqué tour,
Tiraienl sur les cadrans pour arréter le jour».

16

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo. Puesto que dicho concepto define el presente en el que escribe historia por cuenta propia. El historicismo plantea la imagen «eterna» del pasado, el

materialista histórico en cambio plantea una experiencia con él que es única. Deja a los demás malbaratarse cabe la prostituta «Erase una vez» en el burdel del historicismo. El sigue siendo dueño de sus fuerzas: es lo suficientemente hombre para hacer saltar el continuum de la historia.

17

El historicismo culmina con pleno derecho en la historia universal. Y quizás con más claridad que de ninguna otra se separa de ésta metódicamente la historiografía materialista. La primera no tiene ninguna armadura teórica. Su procedimiento es aditivo; proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En la base de la historiografía materialista hay por el contrario un principio constructivo. No sólo el movimiento de las ideas, sino que también su detención forma parte del pensamiento. Cuando éste se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina a ésta un golpe por el cual cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido. La percibe para hacer que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida. El alcance de su procedimiento consiste en que la obra de una vida está conservada y suspendida *en* la obra, *en* la obra de una vida la época y *en* la época el decurso completo de la historia. El fruto alimenticio de lo comprendido históricamente tiene en su interior al tiempo como la semilla más preciosa, aunque carente de gusto.

18

«Los cinco raquíticos decenios del homo sapiens», dice un biólogo moderno, «representan con relación a la historia de la vida orgánica sobre la tierra algo así como dos segundos al final de un día de veinticuatro horas. Registrada según esta escala, la historia entera de la humanidad civilizada llenaría un quinto del último segundo de la última hora». El tiempo - ahora, que como modelo del mesiánico resume en una abreviatura enorme la historia de toda la humanidad, coincide capilarmente con la figura que dicha historia compone en el universo.

A

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un concepto de presente como «tiempo - ahora» en el que se han metido esparciéndose astillas del mesiánico.

B

Seguro que los adivinos, que le preguntaban al tiempo lo que ocultaba en su regazo, no experimentaron que fuese homogéneo y vacío. Quien tenga esto presente, quizás llegue a comprender cómo se experimentaba el tiempo pasado en la conmemoración: a saber, conmemorándolo. Se sabe que a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. En cambio la Thora y la plegaria les instruyen en la conmemoración. Esto desencantaba el futuro, al cual sucumben los que buscan información en los adivinos. Pero no por eso se convertía el futuro para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Ya

que cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías.

FRAGMENTO POLÍTICO-TEOLÓGICO

Sólo el Mesías mismo consuma todo suceder histórico, y en el sentido precisamente de crear, redimir, consumar su relación para con lo mesiánico. Esto es, que nada histórico puede pretender referirse a lo mesiánico por sí mismo. El Reino de Dios no es el telos de la dynamis histórica; no puede ser propuesto aquél como meta de ésta. Visto históricamente no es meta, sino final. Por eso el orden de lo profano no debe edificarse sobre la idea del Reino divino; por eso la teocracia no tiene ningún sentido político, sino que lo tiene únicamente religioso. (El mayor mérito de *El Espíritu de la Utopía* de Bloch es haber negado con toda intensidad la significación política de la teocracia).

El orden de lo profano tiene que erigirse sobre la idea de felicidad. Su relación para con lo mesiánico es una de las enseñanzas esenciales de la filosofía de la historia. Desde ella se determina una concepción histórica mística cuyo problema expondría en una imagen. Si una flecha indicadora señala la meta hacia la cual opera la dynamis de lo profano y otra señala la dirección de la intensidad mesiánica, es cierto que la pesquisa de felicidad de la humanidad libre se afana apartándose de la dirección mesiánica. Pero igual que una fuerza es capaz de favorecer en su trayectoria otra orientada en una trayectoria opuesta, así también el orden profano de lo profano puede favorecer la llegada del Reino mesiánico. Lo profano no es desde luego una categoría del Reino, pero sí que es una categoría, y además atinadísima, de su quedo acercamiento. En la felicidad aspira a su decadencia todo lo terreno, y sólo en la felicidad le está destinado encontrarla. Mientras que la inmediata intensidad mesiánica del corazón, de cada hombre interior, pasa por la desgracia en el sentido del sufrimiento. A la restitutio in integrum de orden espiritual, que introduce a la inmortalidad,

corresponde otra de orden mundano que lleva a la eternidad de una decadencia, y el ritmo de esa mundaneidad que es eternamente fugaz, que es fugaz en su totalidad, que lo es en su totalidad tanto espacial como temporal, el ritmo de la naturaleza mesiánica, es la felicidad. Porque la naturaleza es mesiánica por su eterna y total fugacidad. Aspirar a ésta, incluso en esos grados del hombre que son naturaleza, es el cometido de la política mundial cuyo método debe llamarse nihilismo[102].

APÉNDICES

CURRICULUM VITAE

El 4 de julio de 1934 envía Benjamin este curriculum vitae por mediación de Bertolt Brecht a un Comité Danés para la Ayuda a Refugiados.

Como apoyo y fundamentación del ruego que al final de esta carta me permito dirigirles, les comunico a mi respecto las informaciones siguientes:

En marzo de 1933 tuve que abandonar Alemania, siendo ciudadano alemán y encontrándome en la edad de 41 años. Los trastornos políticos no sólo me han arrebatado de un golpe la base de mi existencia como escritor e investigador independiente, sino que además, aunque soy disidente y no pertenezco a ningún partido, han puesto en cuestión la seguridad de mi libertad personal. En el mismo mes mi hermano ha sido víctima de malos tratos graves y hasta navidades se le ha retenido en un campo de concentración.

De Alemania me dirigí a Francia, en donde esperaba hallar campo eficaz por razón de mis precedentes trabajos científicos.

Paso a consignar los datos más importantes de mi formación y de mi actividad científica. Tras haber acabado los estudios humanísticos, estudié en Alemania y en Suiza ciencias literarias y filosofía, y en Berna, en el año 1919, hice el doctorado filosófico con la calificación de summa cum laude. Tras mi regreso a Alemania me dediqué a trabajos científico-literarios en el campo alemán y francés. Para asegurarme la necesaria base científica de dichos trabajos he ejercido además una actividad regular como crítico literario de publicaciones científicas en el *Frankfurter Zeitung* así como en la radio de la misma ciudad. También he colaborado en ocasiones en alguna de las pocas revistas con renombre que han aparecido en lengua alemana

entre 1920 y 1930. Me refiero sobre todo a *Die Neue Schweizer Rundschau y Die Neue Deutschen Beiträge*[103].

El director de esta ultima revista era Hugo von Hofmannsthal, al que en los últimos siete años de su vida me ha unido la amistad, aportando él siempre por su parte una estima muy especial por mis trabajos. Testimonio de mi atención a la literatura francesa es, junto con otros trabajos críticos, mi traducción de la obra de Marcel Proust (de la cual sólo pudieron aparecer en Alemania, antes de la catástrofe, dos volúmenes). Además he publicado una traducción de los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire que contiene, como introducción, una amplia teoría de la tarea del traductor.

Mis publicaciones científicas autónomas son:

El concepto de la crítica de arle en el romanticismo alemán (Berna, 1920).

El origen de la tragedia alemana (Berlín, 1928).

Las Afinidades Electivas de Goethe (Munich, 1930).

Junto a ellas citaré también un volumen de reflexiones filosóficas:

Calles de dirección única (Berlín, 1928) así como el artículo «Goethe» en la gran Enciclopedia ruso soviética[104].

Existe un contrato con mi editor Ernst Rowohlt para un tomo que recoge mis artículos de crítica literaria científica y que, a consecuencia de las circunstancias políticas, ya no pudo llevarse a término.

Con motivo de mi apresurada evasión de Alemania quedó en Berlín mi colección de las recensiones aparecidas sobre mis escritos; una exposición amplia y coherente de éstos, publicada en *Die Frankfurter Zeitung*, espero que podré procurármela y permitirme enviársela a ustedes con posterioridad.

Desgraciadamente no se ha cumplido mi esperanza de una existencia independiente en París. No por ello dejé de poder proporcionarme durante un tiempo los medios más necesarios con trabajos en *Die Frankfurter Zeitung*, firmados con los pseudónimos de Detlef Holz y K. A. Stempflinger. Al final de la primavera también se me ha cerrado esta

posibilidad. He tenido que abandonar Francia porque la estancia en ella era demasiado cara para mí. En París acordé con el gran coleccionista e historiador de la cultura Eduard Fuchs, igualmente refugiado, fijar en una amplia y concluyente exposición las líneas fundamentales del trabajo de su vida, cuyo material documental ha sido ocupado por la policía de Berlín y destruido en gran parte. Dicha exposición me ocupa actualmente.

En Dinamarca he encontrado un albergue provisional en la familia de mi amigo Brecht. Pero sólo puedo pretender por breve tiempo su amistosa hospitalidad. Por otro lado no tengo fortuna alguna; mi única propiedad es una pequeña biblioteca de trabajo que se halla ahora en casa de Brecht.

Me he permitido exponer a su Comité estos hechos con la esperanza de que les sea a ustedes posible aliviar en algo mi actual situación.

Para cualquier otra información quedo a su disposición.

CRONOLOGÍA

1892	Nace en Berlín el 15 de julio.
1902-1905	Estudios en el Friedrich-Wilhelm-Gymnasium en Berlín.
1905-1907	En el Instituto Pedagógico Haubinda, en Thüringen, es influido decisivamente por Gustav Wyneken.
1912	Acaba en Berlín el bachillerato y comienza en Friburgo estudios filosóficos. Traba amistad con el poeta C. F. Heinle.
1912-1913	Continúa sus estudios en Berlín. En las vacaciones de Pentecostés de 1913 emprende su primer viaje a París. En el semestre de verano vuelve a estudiar en Friburgo y en el de invierno lo hace de nuevo en Berlín.
1914	Benjamin preside la Asociación Libre de Estudiantes. Conoce a Sophie Pollak.
1914-1915	Escribe el ensayo «Dos poemas de Friedrich Hölderlin».
1915	Conoce a Gerhard Scholem.
1915-1917	Estudios en Munich.
1917	Benjamin se casa con Dora Sophie Pollak y se traslada a Berna.
1918	Nacimiento de su hijo Stefan. Conoce a Ernst Bloch.
1919	Doctorado en Berna con la tesis *El concepto de la crítica de arte en el romanticismo alemán*.
1920	Regreso a Berlín.
1921	Amistad con Florens Christian Rang.
1921-1922	Benjamin escribe el trabajo sobre *Las afinidades electivas de Goethe*.
1923	Primer encuentro con Theodor W. Adorno. Publicación de la traducción de *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire. Comienza a

	elaborar su *Origen de la tragedia alemana*.
1924	En Capri, y desde mayo hasta octubre, trabaja en el libro sobre la tragedia. Conoce a Asja Lacis y, bajo su influencia, se ocupa del marxismo.
1924-1925	Hugo von Hofmannsthal publica su ensayo sobre *Las afinidades electivas*.
1925	Benjamin fracasa en su intento de conseguir con su libro sobre la tragedia una cátedra en la Universidad de Frankfurt.
1926-1927	En diciembre y enero visita Moscú.
1927	Comienza a trabajar en *La obra de los pasajes*.
1928	Ernst Rowohlt publica *El origen de la tragedia alemana* y *Calles de dirección única*.
1930	Divorcio.
1932	Desde abril a julio, primera estancia en Ibiza.
1933	En marzo, exilio en París. Desde abril a septiembre vuelve a residir en Ibiza.
1934	Desde julio a octubre visita a Brecht en Dinamarca.
1934-1935	Desde octubre a febrero, estancia en San Remo. Benjamin es nombrado miembro del Instituto, que dirige Horkheimer, de Investigaciones Sociales. En la revista de este Instituto se publica, en una versión francesa a cargo de Klossowski, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.
1936	Segunda visita a Brecht en Dinamarca. Publica en Suiza, y bajo el seudónimo Detlef Holz, la colección de cartas *Hombres alemanes*.
1938	Última estancia con Brecht en Dinamarca.
1938-1939	A fines de año se encuentra por última vez con Adorno en San Remo.
1939	Desde septiembre a noviembre Benjamin es internado en Francia en un Campo de Trabajadores Voluntarios. Publicación de *Sobre algunos lemas en Baudelaire*.
1940	Trabaja en las tesis «Sobre el concepto de la historia». Por mediación de Horkheimer consigue el visado para Estados Unidos. En junio abandona París y se dirige a Lourdes. Fracasa

en su intento de huir por los Pirineos. El 27 de septiembre se quita la vida en Port-Bou.



WALTER BENJAMIN (Berlín, 15 de julio de 1892 – Portbou, 27 de septiembre de 1940) fue un filósofo, crítico literario, crítico social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán. Su pensamiento recoge elementos del Idealismo alemán o el Romanticismo, del materialismo histórico y del misticismo judío que le permitirán hacer contribuciones perdurables e influyentes en la teoría estética y el Marxismo occidental. Su pensamiento se asocia con la Escuela de Frankfurt.

Con la llegada del nazismo a Alemania y la posterior persecución de judíos y marxistas, abandonó Berlín para siempre y se trasladó a Ibiza, Niza, y finalmente a París.

Walter Benjamin murió el 26 o 27 de septiembre de 1940 en Portbou, (España), tras ingerir una dosis letal de morfina en un hotel de la localidad fronteriza pirenaica, después de que el grupo de refugiados judíos que integraba fuera interceptado por la policía española cuando intentaba salir de Francia.

Notas

[1] Para evitar en este prólogo repeticiones recabo, para su comprensión, la lectura de los que escribí para *Iluminaciones I* e *Iluminaciones II* de Walter Benjamin, Taurus Ediciones, Madrid 1971 y 1972, respectivamente. <<

[2] Paul Valéry, *Pièces sur l’art*, París, 1934. <<

[3] Claro que la historia de una obra de arte abarca más elementos: la historia de Mona Lisa, por ejemplo, abarca el tipo y número de copias que se han hecho de ella en los siglos diecisiete, dieciocho y diecinueve. <<

[4] Precisamente porque la autenticidad no es susceptible de que se la reproduzca, determinados procedimientos reproductivos, técnicos por cierto, han permitido al infiltrarse intensamente, diferenciar y graduar la autenticidad misma. Elaborar esas distinciones ha sido una función importante del comercio del arte, Podríamos decir que el invento de la xilografía atacó en su raíz la cualidad de lo auténtico, antes desde luego de que hubiese desarrollado su último esplendor. La imagen de una Virgen medieval no era *auténtica* en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exhuberantemente que nunca en el siglo pasado. <<

[5] La representación de *Fausto* más provinciana y pobretona aventajará siempre a una película sobre la misma obra, porque en cualquier caso le hace la competencia ideal al estreno en Weimar. Toda la sustancia tradicional que nos recuerdan las candilejas (que en Mefistófeles se esconde Johann Heinrich Merck, un amigo de juventud de Goethe, y otras cosas parecidas), resulta inútil en la pantalla. <<

[6] Abel Gance, «Le temps de l’image est venu». (*L’art cinématographique*, II), París, 1927. <<

[7] El *Wiener Genesis* es una glosa poética del Génesis bíblico, compuesta por un monje austríaco hacia 1070 (N. del T.). <<

[8] Acercar las cosas humanamente a las masas, puede significar que se hace caso omiso de su función social. Nada garantiza que un retratista actual, al pintar a un cirujano célebre desayunando en el círculo familiar, acierte su función social con mayor precisión que un pintor del siglo dieciséis que expone al público los médicos de su tiempo representativamente, tal y como lo hace, por ejemplo, Rembrandt *en La lección de anatomía*. <<

[9] La definición del aura como «la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)» no representa otra cosa que la formulación del valor cultual de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultual. Por propia naturaleza sigue siendo «lejanía, por cercana que pueda estar». Una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia. <<

[10] A medida que se seculariza el valor cultual de la imagen, nos representaremos con mayor indeterminación el sustrato de su singularidad. La singularidad empírica del artista o de su actividad artística desplaza cada vez más en la mente del espectador a la singularidad de las manifestaciones que imperan en la imagen cultual. Claro que nunca enteramente: el concepto de autenticidad jamás deja de tender a ser más que una adjudicación de origen. (Lo cual se pone especialmente en claro en el coleccionista, que siempre tiene algo de adorador de fetiches y que por la posesión de la obra de arte participa de su virtud cultual). Pero a pesar de todo la función del concepto de lo auténtico sigue siendo terminante en la teoría del arte: con la secularización de este último la autenticidad (en el sentido de adjudicación de origen) sustituye al valor cultual. <<

[11] En las obras cinematográficas la posibilidad de reproducción técnica del producto no es, como por ejemplo en las obras literarias o pictóricas, una condición extrínseca de su difusión masiva. Ya que se funda de manera inmediata en la técnica de su producción. Esta no sólo posibilita directamente la difusión masiva de las películas, sino que más bien la impone ni más ni menos que por la fuerza. Y la impone porque la producción de una película es tan cara que un particular que, pongamos por caso podría permitirse el lujo de un cuadro, no podrá en cambio permitirse el de una película. En 1927 se calculó que una película de largo metraje, para ser rentable, tenía que conseguir un público de nueve millones de personas. Bien es verdad que el cine sonoro trajo consigo por de pronto un movimiento de retrocesión. Su público quedaba limitado por las fronteras lingüísticas, lo cual ocurría al mismo tiempo que el fascismo subrayaba los intereses nacionales. Pero más importante que registrar este retroceso, atenuado por lo demás con los doblajes, será que nos percatemos de su conexión con el fascismo. Ambos fenómenos son simultáneos y se apoyan en la crisis económica. Las mismas perturbaciones que, en una visión de conjunto, llevaron a intentar mantener con pública violencia las condiciones existentes de la propiedad, han llevado también a un capital cinematográfico, amenazado por la crisis, a acelerar los preparativos del cine sonoro. La introducción de películas habladas causó en seguida un alivio temporal. Y no sólo porque inducía de nuevo a las masas a ir al cine, sino además porque conseguía la solidaridad de capitales nuevos procedentes de la industria eléctrica.

Considerado desde fuera, el cine sonoro ha favorecido intereses nacionales; pero considerado desde dentro, ha internacionalizado más que antes la producción cinematográfica. <<

[12] Esta polaridad no cobrará jamás su derecho en el idealismo, cuyo concepto de belleza incluye a ésta por principio como indivisa (y por consiguiente la excluye en tanto que dividida). Con todo se anuncia en Hegel tan claramente como resulta imaginable en las barreras del idealismo. En las *Lecciones de Filosofía de la Historia* se dice así: «Imágenes teníamos desde hace largo tiempo: la piedad necesitó de ellas muy temprano para sus devociones, pero no precisaba de imágenes *bellas*, que en este caso eran incluso perturbadoras. En una imagen bella hay también un elemento exterior presente, pero en tanto que es bella su espíritu habla al hombre; y en la devoción es esencial la relación para con una cosa, ya que se trata no más que de un enmohecimiento del alma… El arte bello ha surgido en la Iglesia… aunque… el arte proceda del principio del arte» (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Werke*, Berlín y Leipzig, 1832, vol. IX, pág. 414). Un pasaje en las *Lecciones sobre Estética* indica que Hegel rastreó aquí un problema: «Estamos por encima de rendir un culto divino a las obras de arte, de poder adorarlas; la impresión que nos hacen es de índole más circunspecta, y lo que provocan en nosotros necesita de una piedra de toque superior» (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *l. c.*, vol. X, pág. 14).

El tránsito del primer modo de recepción artística al segundo determinad decurso histórico de la recepción artística en general. No obstante podríamos poner de bulto una cierta oscilación entre ambos modos receptivos por principio para cada obra de arte. Así, por ejemplo, para la *Virgen Sixtina*. Desde la investigación de Hubert Grimme sabemos que originalmente fue pintada para fines de exposición. Para sus trabajos le impulsó a Grimme la siguiente pregunta: ¿por qué en el primer plano del cuadro ese portante de madera sobre el que se apoyan los dos angelotes? ¿Cómo pudo un Rafael, siguió preguntándose Grimme, adornar el cielo con un par de portantes? De la investigación resultó que la *Virgen Sixtina* había sido encargada con motivo de la capilla ardiente pública del Papa Sixto. Dicha ceremonia pontificia tenía lugar en una capilla lateral de la basílica

de San Pedro. En el fondo a modo de nicho de esa capilla se instaló, apoyado sobre el féretro, el cuadro de Rafael. Lo que Rafael representa en él es la Virgen acercándose entre nubes al féretro papal desde el fondo del nicho delimitado por dos portantes verdes. El sobresaliente valor exhibitivo del cuadro de Rafael encontró su utilización en los funerales del Papa Sixto. Poco tiempo después vino a parar el cuadro al altar mayor de un monasterio de Piacenza. La razón de este exilio está en el ritual romano que prohíbe ofrecer al culto en un altar mayor imágenes que hayan sido expuestas en celebraciones funerarias. Hasta cierto punto dicha prescripción depreciaba la obra de Rafael. Para conseguir sin embargo un precio adecuado, se decidió la Curia a tolerar tácitamente el cuadro en un altar mayor. Pero para evitar el escándalo lo envió a la comunidad de una ciudad de provincia apartada. <<

[13] Brecht dispone reflexiones análogas a otro nivel: «Cuando una obra artística se transforma en mercancía, el concepto de obra de arte no resulta ya sostenible en cuanto a la cosa que surge. Tenemos entonces cuidadosa y prudentemente, pero sin ningún miedo, que dejar de lado dicho concepto, si es que no queremos liquidar esa cosa. Hay que atravesar esa fase y sin reticencias. No se trata de una desviación gratuita del camino recto, sino que lo que en este caso ocurre con la cosa la modifica fundamentalmente y borra su pasado hasta tal punto que, si se aceptase de nuevo el antiguo concepto (y se le aceptará, ¿por qué no?), ya no provocaría ningún recuerdo de aquella cosa que antaño designara». (Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozess*). **<<**

[14] Abel Gance, *l. c.*, págs. 100-101. <<

[15] Séverin-Mars, cit. por Abel Gance, *l. c.*, pág. 100. **<<**

[16] Alexandre Arnoux, *Cinéma*, París, 1929, pág. 28. <<

[17] Franz Werfel, «Ein Sommemachtstraum. Ein Film nach Shakespeare von Reinhardt», *Neues Wiener Journal*, 15 de noviembre de 1935. <<

[18] «El cine… da (o podría dar) informaciones muy útiles por su detalle sobre acciones humanas… No hay motivaciones de carácter, la vida interior de las personas jamás es causa primordial y raras veces resultado capital de la acción». (Bertolt Brecht, *1. c.*). La| ampliación por predio del mecanismo cinematográfico del campo sometido a los tests corresponde a la extraordinaria ampliación que de ese campo «testable» traen consigo para el individuo las circunstancias económicas. Constantemente está aumentando la importancia de las pruebas de aptitud profesional. En ellas lo que se ventila son consecuencias de la ejecución del individuo. El rodaje de una película y las pruebas de aptitud profesional se desarrollan ante un gremio de especialistas. El director en el estudio de cine ocupa exactamente el puesto del director experimental en las pruebas a que nos referimos. <<

[19] Luigi Pirandello, *On tourne*, cit. por Léon Pierre-Quint, «Signification du cinéma». (*L'art cinématographique*, II, París, 1927, págs. 14-15). **<<**

[20] Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlín, 1932. En este contexto cobran un interés redoblado determinadas particularidades, aparentemente marginales, que distancian al director de cine de las prácticas de la escena teatral. Así la tentativa de hacer que los actores representen su papel sin maquillaje, como hizo Dreyer, entre nosotros, en su *Juana de Arco*. Empleó meses sólo en encontrar los cuarenta actores que componen el jurado contra la hereje. Esta búsqueda se asemejaba a la de accesorios de difícil procura. Dreyer aplicó gran esfuerzo en evitar parecidos en edad, estatura, fisionomía, etc. Si el actor se convierte en accesorio, no es raro que el accesorio desempeñe por su lado la función de actor. En cualquier caso no es insólito que llegue el cine a confiar un papel al accesorio. Y en lugar de destacar ejemplos a capricho en cantidad infinita, nos atendremos a uno cuya fuerza de prueba es especial. Un reloj en marcha no es en escena más que una perturbación. No puede haber en el teatro lugar para su papel, que es el de medir el tiempo. Incluso en una obra naturalista chocaría el tiempo astronómico con el escénico. Así las cosas, resulta sumamente característico que en ocasiones el cine utilice la medida del tiempo de un reloj. Puede que en ello se perciba mejor que en muchos otros rasgos cómo cada accesorio adopta a veces en él funciones decisivas. Desde aquí no hay más que un paso hasta la afirmación de Pudowkin: «la actuación del artista ligada a un objeto, construida sobre él, será… siempre uno de los métodos más vigorosos de la figuración cinematográfica» (W. Pudowkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlín, 1928, pág. 126).i El cine es por lo tanto el primer medio artístico que está en situación de mostrar cómo la materia colabora con el hombre. Es decir, que puede ser un excelente instrumento de discurso materialista. <<

[21] También en la política es perceptible la modificación que constatamos trae consigo la técnica reproductiva en el modo de exposición. La crisis actual de las democracias burguesas implica una crisis de las condiciones determinantes de cómo deben presentarse los gobernantes. Las democracias presentan a éstos inmediatamente, en persona, y además ante representantes. ¡El Parlamento es su público! Con las innovaciones en los mecanismos de transmisión, que permiten que el orador sea escuchado durante su discurso por un número ilimitado de auditores y que poco después sea visto por un número también ilimitado de espectadores, se convierte en primordial la presentación del hombre político ante esos aparatos. Los Parlamentos quedan desiertos, así como los teatros. La radio y el cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes, como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos. Sin perjuicio de los diversos cometidos específicos de ambos, la dirección de dicho cambio es la misma en lo que respecta al actor de cine y al gobernante. Aspira, bajo determinadas condiciones sociales, a exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible. De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine. <<

[22] Se pierde así el carácter privilegiado de las técnicas correspondientes. Aldous Huxley escribe: «Los progresos técnicos han conducido… a la vulgarización… Las técnicas reproductivas y las rotativas en la prensa han posibilitado una multiplicación imprevisible del escrito y de la imagen. La instrucción escolar generalizada y los salarios relativamente altos han creado un público muy grande capaz de leer y de procurarse material de lectura y de imágenes. Para tener éstos a punto, se ha constituido una industria importante. Ahora bien, el talento artístico es muy raro; de ello se sigue… que en todo tiempo y lugar una parte preponderante de la producción artística ha sido minusvalente. Pero hoy el porcentaje de desechos en el conjunto de la producción artística es mayor que nunca… Estamos frente a una simple cuestión de aritmética. En el curso del siglo pasado ha aumentado en más del doble la población de Europa occidental. El material de lectura y de imágenes calculo que ha crecido por lo menos en una proporción de 1 a 2 y tal vez a 50 o incluso a 100. Si una población de x millones tiene n talentos artísticos, una población de $2x$ millones tendrá $2n$ talentos artísticos. La situación puede resumirse de la manera siguiente. Por cada página que hace cien años se publicaba impresa con escritura e imágenes, se publican hoy veinte, si no cien. Por otro lado, si hace un siglo existía un talento artístico, existen hoy dos. Concedo que, en consecuencia de la instrucción escolar generalizada, gran número de talentos virtuales, que no hubiesen antes llegado a desarrollar sus dotes, pueden hoy hacerse productivos. Supongamos pues… que haya hoy tres o incluso cuatro talentos artísticos por uno que había antes. No por eso deja de ser indudable que el consumo de material de lectura y de imágenes ha superado con mucho la producción natural de escritores y dibujantes dotados. Y con el material sonoro pasa lo mismo. La prosperidad, el gramófono y la radio han dado vida a un público, cuyo consumo de material sonoro está fuera de toda proporción con el crecimiento de la población y en consecuencia con el normal aumento de músicos con talento. Resulta por tanto que, tanto hablando en términos absolutos como en términos relativos, la producción

de desechos es en todas las artes mayor que antes; y así seguirá siendo mientras las gentes continúen con su consumo desproporcionado de material de lectura, de imágenes y sonoro» (Aldous Huxley, *Croisière d’hiver en Amérique Centrale*, París, pág. 273). Semejante manera de ver las cosas está claro que no es progresivo. **<<**

[23] Las audacias del cámara pueden de hecho compararse a las del cirujano. En un catálogo de destrezas cuya técnica es específicamente de orden gestual, enuncia Luc Durtain las que en ciertas intervenciones difíciles son imprescindibles en cirugía. Escojo como ejemplo un caso de otorrinolaringología;…me refiero al procedimiento que se llama perspectivo-endonasal; o señalo las destrezas acrobáticas que ha de llevar a cabo la cirugía de laringe al utilizar un espejo que le devuelve una imagen invertida; también podría hablar de la cirugía de oídos cuya precisión en el trabajo recuerda al de los relojeros. Del hombre que quiere reparar o salvar el cuerpo humano se requiere en grado sumo una sutil acrobacia muscular. Basta con pensar en la operación de cataratas, en la que el acero lucha por así decirlo con tejidos casi fluidos, o en las importantísimas intervenciones en la región abdominal (laparatomía). <<

[24] Esta manera de ver las cosas parecerá quizás burda; pero como muestra el gran teórico que fue Leonardo, las opiniones burdas pueden muy bien ser invocadas a tiempo. Leonardo compara la pintura y la música en los términos siguientes: «La pintura es superior a la música, porque no tiene que morir apenas se la llama a la vida, como es el caso infortunado de la música… Esta, que se volatiliza en cuanto surge, va a la zaga de la pintura, que con el uso del barniz se ha hecho eterna» (cit. en *Revue de Littérature comparée*, febrero-marzo, 1935, página 79). **<<**

[25] Si buscamos una situación análoga, se nos ofrece como tal, y muy instructivamente, la pintura del Renacimiento. Nos encontramos en ella con un arte cuyo auge incomparable y cuya importancia consisten en gran parte en que integran un número de ciencias nuevas o de datos nuevos de la ciencia. Tiene pretensiones sobre la anatomía y la perspectiva, las matemáticas, la meteorología y la teoría de los colores. Como escribe Valéry: «Nada hay más ajeno a nosotros que la sorprendente pretensión de un Leonardo, para el cual la pintura era una meta suprema y la suma demostración del conocimiento, puesto que estaba convencido de que exigía la ciencia universal. Y él mismo no retrocedía ante un análisis teórico, cuya precisión y hondura nos desconcierta hoy» (Paul Valéry, *Pitees sur Varí*, París, 1934, pág. 191). <<

[26] Rudolf Arnheim, *I. c.*, pág. 138. <<

[27] André Breton dice que «la obra de arte solo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro». En realidad toda forma artística elaborada se encuentra en el cruce de tres líneas de evolución. A saber, la técnica trabaja por de pronto en favor de una determinada forma de arte. Antes de que llegase el cine había cuadernillos de fotos cuyas imágenes, a golpe de pulgar, hacían pasar ante la vista a la velocidad del rayo una lucha de boxeo o una partida de tenis; en los bazares había juguetes automáticos en los que la sucesión de imágenes era provocada por el giro de una manivela. En segundo lugar, formas artísticas tradicionales trabajan esforzadamente en ciertos niveles de su desarrollo por conseguir efectos que más tarde alcanzará con toda espontaneidad la forma artística nueva. Antes de que el cine estuviese en alza, los dadaístas procuraban con sus manifestaciones introducir en el público un movimiento que un Chaplin provocaría después de manera más natural. En tercer lugar, modificaciones sociales con frecuencia nada aparentes trabajan en orden a un cambio en la recepción que sólo favorecerá a la nueva forma artística. Antes de que el cine empezase a formar su público, hubo imágenes en el Panorama imperial (imágenes que ya habían dejado de ser estáticas) para cuya recepción se reunía un público. Se encontraba éste ante un biombo en el que estaban instalados estereoscopios, cada uno de los cuales se dirigía a cada visitante. Ante esos estereoscopios aparecían automáticamente imágenes que se detenían apenas y dejaban luego su sitio a otras. Con medios parecidos tuvo que trabajar Edison cuando, antes de que se conociese la pantalla y el procedimiento de la proyección, pasó la primera banda filmada. ante un pequeño público que miraba estupefacto un aparato en el que se desenrollaban las imágenes. Por cierto que en la disposición del Panorama imperial se expresa muy claramente una dialéctica del desarrollo. Poco antes de que el cine convirtiese en colectiva la visión de imágenes, cobra ésta vigencia en forma individualizada ante los estereoscopios de aquel establecimiento, pronto anticuado, con la misma fuerza que antaño tuviera en la «cella» la visión de la imagen de los dioses por parte del sacerdote. <<

[28] El arquetipo teológico de este recogimiento es la consciencia de estar a solas con Dios. En las grandes épocas de la burguesía ésta consciencia ha dado fuerzas a la libertad para sacudirse la tutela de la Iglesia. En las épocas de su decadencia la misma consciencia tuvo que tener en cuenta la tendencia secreta a que en los asuntos de la comunidad estuviesen ausentes las fuerzas que el individuo pone por obra en su trato con Dios. <<

[29] Georges Duhamel, *Scénes de la vie future*, Paris, 1930, página 52. **<<**

[30] El cine es la forma artística que corresponde al creciente peligro en que los hombres de hoy vemos nuestra vida. La necesidad de exponerse a efectos de choque es una acomodación del hombre a los peligros que le amenazan. El cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo. <<

[31] Del cine podemos lograr informaciones importantes tanto en lo que respecta al dadaísmo como al cubismo y al futurismo. Estos dos últimos aparecen como tentativas insuficientes del arte para tener en cuenta la imbricación de la realidad y los aparatos. Estas escuelas emprendieron su intento no a través de una valoración de los aparatos en orden a la representación artística, que así lo hizo el cine, sino por medio de una especie de mezcla de la representación de la realidad y de la de los aparatos. En el cubismo el papel preponderante lo desempeña el presentimiento de la construcción, apoyada en la óptica, de esos aparatos; en el futurismo el presentimiento de sus efectos, que cobrarán todo su valor en el rápido decurso de la película de cine. <<

[32] Georges Duhamel, *l. c.*, pág. 58. <<

[33] Una circunstancia técnica resulta aquí importante, sobre todo respecto de los noticiarios cuya significación propagandística apenas podrá ser valorada con exceso. A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruos, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara. Este proceso, cuyo alcance no necesita ser subrayado, está en relación estricta con el desarrollo de la técnica reproductiva y de rodaje. Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano. Sólo a vista de pájaro se captan bien esos cuadros de centenares de millares. Y si esa perspectiva es tan accesible al ojo humano como a los aparatos, también es cierto que la ampliación a que se somete la toma de la cámara no es posible en la imagen ocular. Esto es, que los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos. <<

[34] *La Stampa*, Turin. <<

[35] Estos versos son de Elisabeth Laske-Schüler, poetisa amiga personal de Benjamin (N. del T.). <<

[36] Cit. por Gustav Mater, *Friedrich Engels*, vol. II, *Friedrich Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa*, Berlin, págs. 450-451. <<

[37] Aparecen en los primeros estudios sobre Feuerbach y encuentran en Marx la formulación siguiente: «No hay ninguna historia de la política, del derecho, de la ciencia, del arte, de la religión», *Marx-Engels Archiv*, Frankfurt a. M., vol. I, pág. 301. <<

[38] Es la construcción dialéctica que pone de relieve, frente a los datos fácticos acumulados, lo que en la experiencia histórica nos concierne originalmente. «Lo originario jamás se dará a conocer en la consistencia desnuda, patente de lo fáctico, sino que únicamente se abre su ritmo a un doble atisbo…, que concierne a su prehistoria y a su historia posterior», W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlín, 1928, pág. 32. <<

[39] *Erotische Kunst*, vol. I, pág. 70. <<

[40] *Gavarni*, pág. 13. <<

[41] Obras capitales:

—*Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart [Historia ilustrada de las costumbres, desde la Edad Media hasta nuestros días]*. Vol. I: *Renaissance* [*Renacimiento]*; vol. II: *Die galante Zeit [La época galante*]; vol. III: *Das bürgerliche Zeitalter [La época burguesa]*. Hay además tres volúmenes complementarios.

—*Geschichte der erotischen Kunst [Historia del arte erótico],* Vol. I: *Das zeitgeschichtliche Problem [El problema de la época];* vol. II: *Das individuelle Problem [El problema individual],*

—*Die Karikatur der europäischen Völker [La caricatura de los pueblos europeos],* Vol. I: *Vom Altertum bis zum Jahre 1848 [Desde la antigüedad hasta el año 1848];* vol. II: *Vom Jahre 1848 bis zum Vorabend des Weltkrieges [Desde el año 1848 hasta las vísperas de la Guerra Mundial].*

—*Honoré Daumier, Holzschnitte und Lithographien [Honoré Daumier, xilografías y litografías],* Vol. I: *Holzschnitte [Xilografías];* vol. II: *Lithographien [Litografías],*

—*Der Maler Daumier [El pintor Daumier].*

—*Gavarni*.

—*Die grossen Meister der Erotik [Los grandes maestros del erotismo].*

—*Tang-Plastik. Chinesische Grab-Keramik des 7.-10. Jahrhunderts [La escultura Tang. Cerámica funeraria china de los siglos* VII *al* X*].*

— *Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des 15.-18. Jahrhunderts [Tragaluces y cerámica similar china de los siglos* XV *al* XVIII*].*

Fuchs dedicó además obras especiales a la mujer, a los judíos y a la Guerra Mundial como tema de caricatura. <<

[42] A. Max, «Zur Frage der Organisation des Proletariats der Intelligenz», en *Die Neue Zeit*, XIII, Stuttgart, 1895, I, pág. 645. <<

[43] Nietzsche escribió, y por cierto que en 1874: «Finalmente… resulta ese *popularizar*, tan amado de todos…, en la ciencia, es decir, un corte desacreditado de la levita de la ciencia para el cuerpo de un *público mezclado*: como para aplicamos en la actividad sastreril de un alemán sastreril», F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, vol. I, Leipzig, 1893, pág. 168: «Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben». <<

[44] «El escritor de historia de la cultura que se tome en serio su cometido, habrá de escribir siempre para las masas», E. Fuchs, *Erotische Kunst*, vol. II, primera parte, prólogo. <<

[45] C. Korn, «Proletariat und Klassik», en *Die Neue Zeit*, XXVI, Stuttgart, 1908, II, págs. 414 ss. <<

[46] Confr. August Bebel, *Die Frau und der Sozialismus*, Stuttgart, 1891, págs. 177-179. Trata, entre otros temas, de la revolución en la economía doméstica a causa de la técnica (págs. 333-336), y de la mujer como inventora (págs. 200-201). <<

[47] Cit. por D. Bach, «John Ruskin», en *Die Neue Zeit*, XVIII, Stuttgart, 1900, I, pág. 728. <<

[48] Este momento sólo aparente encontró una expresión característica en el discurso de salutación de Alfred Weber al Congreso de sociólogos alemanes de 1912: «Sólo hay cultura cuando la vida se convierte en una hechura que está por encima de sus necesidades y sus utilidades». En este concepto de cultura dormitaban gérmenes de barbarie que se han desarrollado entretanto. La cultura se nos aparece en tal caso como algo «superfluo para la prosecución de la existencia de la vida, algo… para lo cual precisamente sentimos que la vida está ahí». En una palabra, que la cultura existe a la manera de una obra de arte «que tal vez confunda formas y principios vitales, que puede actuar disgregadora y disruptoramente, y cuya existencia es algo que sentimos superior a todo lo sano y vivo que destruye». Veinticinco años después de que se di jera esto, Estados de cultura ha habido que pusieron su pundonor en asemejarse a dichas obras artísticas, en ser tales. (*Verhandlungen des zweiten deutschen Soziologentages. Schriften der deutschen Gesellschaft für Soziologie*, Primera serie, vol. II, Tübingen, 1913, págs. 11-12: Alfred Weber, «Der soziologische Kulturbegriff»). <<

[49] Franz Mehring, «Akademisches», en *Die Neue Zeit*, XVI, Stuttgart, 1898, págs. 195-196. <<

[50] *Erotische Kunst*, vol. I, pág. 125. Ponerse constantemente en relación con el arte contemporáneo es uno de los impulsos más importantes de Fuchs como coleccionista. Lo cual le viene en parte de las grandes creaciones del pasado. Su incomparable conocimiento de la caricatura más antigua le inicia pronto en los trabajos de un Toulouse-Lautrec, de un Heartfield y de un George Grosz. Su pasión por Daumier le guía hasta la obra de Slevogt cuya concepción de *Don Quijote* se le antoja ser la única capaz de mantenerse junto a la de Daumier. Sus estudios sobre cerámica le dan autoridad para apoyar a un Emil Pottner. Toda su vida estuvo Fuchs en amistoso trato con artistas. No resulta por tanto extraño que su manera de abordar las obras de arte sea a menudo más propia del artista que del historiador. **<<**

[51] El maestro de la interpretación iconográfica podría ser Emile Mâle. Sus investigaciones se limitan a la escultura de las catedrales francesas desde el siglo XII hasta el XV, esto es que no se cruzan con las de Fuchs. <<

[52] H. Wölfflin, *Die klassische Kunst*, Munich, 1899, pág. 275. <<

[53] La antigua pintura sobre tabla no daba al hombre más alojamiento que una garita. Los pintores del primer Renacimiento transpusieron por primera vez en cuadros espacios interiores en los que las figuras representadas disponen de un marco de movimiento. Y esto es lo que hizo que tanto para él como para sus contemporáneos, fuese avasallador el descubrimiento por parte de Paolo Ucello de la perspectiva. La pintura, que desde entonces dedicó más que nunca sus creaciones a los residentes (en lugar de hacerlo como antaño a los orantes), les dio modelos de residencia, sin cansarse de proponerles perspectivas de «villa». El Renacimiento avanzado, mucho más sobrio en la representación del interior, construyó sobre esta base. «El Cinquecento tiene una sensibilidad especialmente marcada para la relación entre hombre y edificio, para la resonancia de un espacio bello. Apenas puede imaginarse una existencia sin versión y fundamentación arquitectónica». Así Wölfflin, en la obra citada, pág. 227. <<

[54] *Erotische Kunst*, vol. II, primera parte, pág. 20. <<

[55] Franz Mehring, *Geschichte der deutschen Sozialdemokratie*, 2.ª parte: «Von Lassalles Offenem Antwortschreiben bis zum Erfurter Programm» (*Geschichte des Sozialismus in Einzeldarstellungen*, III, 2), Stuttgart, 1898, pág. 546. <<

[56] *Karikatur*, vol. I, págs. 4-5. <<

[57] Confr. la bonita observación acerca de las figuras proletarias femeninas de Daumier: «Quien considere estos temas como meros asuntos de movimiento, prueba con ello que las últimas fuerzas motrices, que han de hacerse operantes para dar forma a un arte conmovedor, son para él un libro sellado… Precisamente porque en esas imágenes se trata de cosa muy distinta… de *asuntos de movimiento*, vivirán dichas obras eternamente… como conmovedores monumentos de la esclavitud de la mujer madre en el siglo diecinueve», *Der Maler Daumier*, pág. 28. <<

[58] *Tang-Plastik*, pág. 44. <<

[59] Confr. la tesis sobre el efecto erótico de la obra de arte: «Cuanto más intenso es ese efecto, mayor será la calidad artística», *Erotische Kunst*, vol. I, pág. 68. <<

[60] *Karikatur*, pág. 23. <<

[61] *Dachreiter*, pág. 39. <<

[62] *Die grossen Meister der Erotik*, pág. 115. <<

[63] *Dachreiter*, pág. 48. <<

[64] *Erotische Kunst*, vol. II, pág. 186. <<

[65] *Tang-Plastik*, págs. 30-31. Esta manera intuitiva, inmediata de ver las cosas se hace problemática cuando pretende llevar a cabo un análisis materialista de los hechos. Es bien sabido que jamás se dejó ir Marx tanto como sobre la concepción que debe tenerse de la relación de la superestructura para con la infraestructura. Lo único que es seguro es que tenía en la mente una serie de mediaciones, de transmisiones por así decirlo, que se intercalan entre las condiciones materiales de la producción y las regiones más lejanas de la superestructura entre las que cuenta el arte. Así piensa también Plekhanov: «Que el arte, creado por las clases altas, no esté en relación directa con el proceso de producción, es algo que en última instancia… se explica por causas económicas. También para este caso… puede aplicarse la explicación materialista de la historia; resulta obvio sin embargo que la interdependencia causal indudable entre ser y consciencia, entre las condiciones sociales, que tienen *el trabajo* como base, y el arte, no aparece en este caso fácilmente. Surgen entonces… algunas etapas intermedias». (G. Plekhanov, «Das französische Drama und die französische Malerei im neunzehnten Jahrhundert vom Standpunkte der materialistischen Geschichtsauffasung», en *Die Neue Zeit*, XXIX, Stuttgart, 1911, págs. 544-545). Está claro que la clásica dialéctica de la historia de Marx considera como dadas en este caso dependencias causales. En la praxis posterior se ha procedido más láxamente, dándose a menudo analogías por suficientes. Lo cual es posible que tuviese conexión con el empeño en sustituir las historias burguesas de la literatura y del arte por otras materialistas no menos ambiciosas. Tal empeño forma parte de la signatura de la época; el espíritu que comporta es guillermino. Y a Fuchs le exigió también su tributo. Una idea preferida de nuestro autor, que cobra expresión en muchas variantes, consiste en fijar como Estados mercantiles las épocas de arte realista. Así la Holanda del siglo diecisiete y la China de los siglos octavo y noveno. Partiendo del análisis de la economía china de jardines, en la que por cierto se aclaran no pocos rasgos del Imperio, se dedica Fuchs a la nueva escultura que surge bajo el dominio Tang. La

rigidez monumental del estilo Han se relaja; el interés de los maestros anónimos, artífices de los trabajos de cerámica, se otorga ahora al movimiento en hombres y animales. «El tiempo», expone Fuchs, «despierta en China en esos siglos de su gran quietud…; puesto que comercio significa siempre vida y movimiento acrecentados. Esto es que la vida y el movimiento llegan al arte en primera línea en la época Tang… Y esta característica es la primera que salta a la vista. Mientras que, por ejemplo, los animales del período Han son todavía en todo su porte pesados, graves…, en los del período Tang todo es vitalidad, cada miembro está en movimiento». (*Tang-Plastik*, págs. 91 ss.). Semejante manera de ver las cosas se apoya en una mera analogía —movimiento tanto en el comercio como en la escultura— y podríamos llamarla ni más ni menos que nominalista. Igualmente queda preso en la analogía el intento de hacer transparente la recepción de la Antigüedad en el Renacimiento. «En ambas épocas era la misma la base económica, sólo que en el Renacimiento se encontraba en un escalón superior de desarrollo. Las dos se basaban en el comercio mercantil». (*Erotische Kunst*, vol. I, pág. 42). Al final el comercio mismo aparece como tema de operación artística: «El comercio tiene que contar con las magnitudes dadas y sólo puede operar con magnitudes concretas, verificables. Debe afrontar el mundo y las cosas, si quiere dominarlos económicamente. Por tanto, su visión artística de las cosas es real en cada aspecto». (*Tang-Plastik*, pág. 42). Prescindamos de que no se encuentra en el arte una representación que sea «real en cada aspecto». En principio habría que decir que resulta problemático un nexo que pretende ser igualmente vigente para el arte de la China antigua y de la antigua Holanda. No se da de hecho; basta una ojeada a la República de Venecia. Floreció ésta por su comercio; el arte de Palma el viejo, del Tiziano o de Veronese difícilmente diríamos que era realista «en cada aspecto». La faz de la vida que nos sale en él al encuentro es únicamente la representativa y festiva. Y por otro lado la vida laboral exige en todos los grados de su desarrollo un considerable sentido de la realidad. En modo alguno podrá el materialista sacar de ello conclusiones respecto del porte de los estilos. <<

[66] Karl Kautsky, «Darwinismus und Marxismus», en *Die Neue Zeit*, XIII, Stuttgart, 1895, I, pág. 170. <<

[67] H. Laufenberg, «Dogma und Klassenkampf», en *Die Neue Zeit*, XXVII, Stuttgart, 1909, I, pág. 574. El concepto de autonomía se degrada aquí tristemente. Su gran época es el siglo dieciocho, cuando comenzó la compensación de los mercados. Festejó entonces su triunfo tanto en Kant, en la figura de la espontaneidad, como en la técnica, en la figura de las máquinas automáticas. <<

[68] *Karikatur*, vol. I, pág. 312. <<

[69] *Erotische Kunst*, vol. I, pág. 3. <<

[70] A. Max, «Zur Frage der Organisation des Proletariats der Intelligenz», en *Die Neue Zeit*, XIII, Stuttgart, 1895, I, pág. 652. <<

[71] *Karikatur*, vol. II, pág. 238. <<

[72] Mehring comentó el proceso que fue consecuencia de *Die Weber* de Hauptmann. Hay partes de la peroración del defensor que han recobrado la actualidad que tuvieron en 1893. «Tenía que hacer valer», expone el abogado, «que a los pasajes aducidos, aparentemente revolucionarios, se enfrentan otros de carácter atenuante, compensatorio. El poeta no está en absoluto de parte de la sedición, más bien deja que el orden venza al intervenir un puñado de soldados», Franz Mehring, «Entweder-Oder», en *Die Neue Zeit*, XI, Stuttgart, 1893, I, pág. 780. <<

[73] Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, París, 1925, pág. 162. <<

[74] Edouard Drumont, *Les héros et les pitres*, París, págs. 107-108. <<

[75] G. G. Gervinus, *Friedrich Christoph Schlosser. Ein Nekrolog*, Leipzig, 1861, págs. 30-31. <<

[76] Esta orientación de sus obras probó su utilidad para Fuchs cuando el ministerio público imperial le acusó por «difusión de escritos obscenos». Encontramos que el moralismo de Fuchs está expuesto adecuada y acentuadamente en la declaración de un experto emitida en el curso de uno de los procedimientos penales que, como todos los demás, acabó en absolución. Procede de Fedor von Zobeltitz y en su pasaje más importante reza así: «Fuchs se siente con toda seriedad predicador y educador, y esta honda y seria concepción de la vida, esta convicción íntima de que su trabajo al servicio de la historia de la humanidad tiene que apoyarse en una elevada moralidad, bastaría para protegerle de toda sospecha de especulación afanosa de lucro, sospecha que hará sonreír a todo el que conozca a este hombre y su preclaro idealismo». **<<**

[77] En su ensayo «Egoismus und Freiheitsbewegung». (*Zeitschrift für Sozialforschung*, año v [1936], págs. 161 ss.), inaugura Max Horkheimer esta revisión. Con los testimonios reunidos por Horkheimer concuerdan toda una serie de interesantes pruebas con las que el ultra Abel Bonnard documenta su acusación contra aquellos historiadores burgueses de la Revolución a los que Chateaubriand etiqueta como «l'école admirative de la terreur» (confr. Abel Bonnard, *Les Modérés*, París, págs. 179 ss.). <<

[78] *Der Maler Daumier*, pág. 30. <<

[79] N. Gutermann y H. Lefebvre, *La conscience mystifiée*, París, 1936, pág. 151. <<

[80] *Erotische Kunst*, vol. II, primera parte, pág. 11. <<

[81] *Erotische Kunst,* vol. I, pág. 43. La exposición histórica de las costumbres del Directorio comporta rasgos de moralismo. «El atroz libro del Marqués de Sade, con sus grabados tan malos como infames, estaba abierto en todos los escaparates». Y por boca de Barras habla «la asolada fantasía del libertino desacostumbrado al pudor». (*Karikatur*, vol. I, págs. 202 y 201). <<

[82] *Karikatur*, vol. I, pág. 188. <<

[83] Max Horkheimer, «Egoismus und Freiheitsbewegung», *loc. cit.*, pág. 166. <<

[84] *Erotische Kunst*, vol. II, primera parte, pág. 283. Fuchs rastrea en este caso un hecho importante, ¿Sería apresurado poner en conexión inmediata el umbral entre animal y hombre, que Fuchs ve en la orgía, con ese otro umbral que representa la posición erecta? Con ella aparece en la historia natural algo inaudito hasta entonces: que en el orgasmo puedan los amantes mirarse a los ojos. Sólo así se hace posible la orgía. Y no tanto por el acrecentamiento de incentivos con que la mirada topa. Más bien resulta decisivo que la expresión de la hartura, de la incapacidad incluso llegue a convertirse en un estimulante erótico. <<

[85] *Sittengeschichte*, vol. II, pág. 234. Pocas páginas después ya no encontramos un juicio tan seguro, lo cual prueba con qué fuerza tuvo que habérselas con el convencionalismo. «El hecho de que miles de hombres se exciten sexualmente a la vista de una fotografía de desnudo masculino o femenino prueba que el ojo es capaz de ver el detalle picante, pero no así el todo armonioso» (*loc. cit.*, pág. 269). Si algo excita aquí sexualmente, será más bien la imaginación de cómo el cuerpo desnudo se expone ante la cámara y no tanto la contemplación de la desnudez misma. La mayoría de esas fotografías cuentan sobre todo con dicha imaginación. **<<**

[86] *Sittengeschichte*, vol. II, pág. 189. <<

[87] *Sittengeschichte*, vol. de apéndices págs. 53-54. <<

[88] Para Fuchs el arte es sensualidad inmediata, así como la ideología es un producto inmediato de los intereses. «La esencia del arte es: la sensualidad. Arte es sensualidad. Y además, sensualidad en la forma más potenciada. Arte es una sensualidad hecha forma, sensualidad que se hace visible, y a la vez es la forma suprema y más noble de sensualidad». (*Erotische Kunst*, vol. I, págs. 61). <<

[89] *Karikatur*, vol. I, pág. 223. <<

[90] *Erotische Kunst*, vol. II, pág. 390. <<

[91] *Der Maler Daumier*, pág. 30. <<

[92] Comparemos con esto la siguiente reflexión: «Según mis observaciones se me antojaba que las dominantes de la paleta de un artista resaltan de manera especialmente clara en sus cuadros más eróticos y que es en éstos donde alcanzan su luminosidad más intensa». (*Die grossen Meister der Erotik*, pág. 14). <<

[93] *Der Maler Daumier*, pág. 18. Entre las figuras que están hablando cuenta también el famoso «Conocedor de arte», una acuarela de la que existen varias versiones. Un día le enseñaron a Fuchs una de éstas, desconocida a la sazón, para que averiguase si era auténtica. Fuchs tomó una buena reproducción de la versión principal de este tema y comenzó una comparación sobremanera instructiva. Ninguna divergencia, ni la más pequeña, le pasó inadvertida, y de todas hubo de dar cuenta: si salía de una mano maestra o era producto de la impotencia. Una y otra vez volvía Fuchs al original. Pero el modo y manera como lo hacía parecía mostrar que hubiese podido muy bien prescindir de él; su mirada probó estar tan acostumbrada a dicho original como sólo podía ser el caso teniéndolo en mientes durante años. Y sin duda que así lo tuvo Fuchs. Y sólo por eso estaba en estado de descubrir las más ocultas inseguridades en el contorno, los más imperceptibles fallos cromáticos en las sombras, los mínimos deslices, todo lo que ponía en su sitio a aquella versión cuestionada, por cierto no en el de una falsificación, sino en el de una buena y antigua copia que bien podía proceder de un aficionado. <<

[94] *Dachreiter*, págs. 5-6. <<

[95] *Tang-Plastik*, pág. 44. <<

[96] *Honoré Daumier*, vol. I, pág. 13. Compárese con estos pensamientos la interpretación alegórica de las bodas de Caná de Victor Hugo: «El milagro de los panes significa la multiplicación de los lectores. El día en que Cristo dio con este símbolo presagió el invento del arte de la imprenta» (Victor Hugo, *William Shakespeare*, cit. por Georges Batault, *Le pontife de la démagogie: Victor Hugo*, París, 1934, pág. 142). <<

[97] *Dachreiter*, pág. 46. <<

[98] *Karikatur*, vol. I, pág. 19. La excepción confirma la regla. Un procedimiento mecánico de reproducción ayudaba a producir las figuras de terracota. Entre éstas se encuentran muchas caricaturas. <<

[99] Confr. Erich Klossowski, *Honoré Daumier*, Munich, 1908, pág. 113. **<<**

[100] *Dachreiter*, pág. 45. <<

[101] Publicado en *Die Welt im Wort* (Praga) en 1933. <<

[102] Comienza a trabajar en este texto y en el de las «Tesis» en el año 1940. Ambos se publican por vez primera en 1955. <<

[103] Max Rychner era el redactor jefe de *Die Schweizer Rundschau*. (N. del T.). <<

[104] Dicho artículo fue rechazado por los rusos y no llegó por tanto a publicarse. (N. del T.). <<